REVISTA MUZEELOR

ANUL XXVII
Nr. 11–12 • 1990

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Gavrilă SARAFOLEAN, **redactor șef**, Ion GRIGORESCU, secretar general de redacție, Maria IGNAT, Anghel PAVEL, Decebal ȚOCA — redactori

●

Prezentarea grafică și tehnică : Corneliu MOLDOVEANU

●

Corectura asigurată de serviciul de corectură al D.P.P.T. (Direcția pentru Presă, Publicitate și Tipărituri)

●

Coperta I : Coif de tip traco-getic din sec IV î.e.n., descoperit în comuna Peretu, jud. Teleorman

Coperta a IV-a : Garnitură princiară din sec. XVI (detaliu)

●

Redacția : Calea Victoriei nr. 120, cod 70 179, sector 1, București, telefon 15 59 78

Administrația : Direcția pentru Presă, Publicitate și Tipărituri, Piața Presei libere nr. 1, cod 71 554, sector 1, București, telefon 17 60 10, interior 1 405

●

Abonamentele se fac la administrații — prin poștă sau virament : D.P.P.T. (Direcția pentru Presă, Publicitate și Tipărituri) cont 64 51 202 30 B.N.R., Filiala sector 1, București și la oficiile poștale sau difuzorii de presă.

●

Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA", sectorul export-import presă P.O. Box 21201, telex 10376 prsfir București, Calea Griviței nr. 64—66.

●

R.M. ISSN 0035—0206

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „UNIVERSUL" BUCUREȘTI c. 2476

---

43 485

Lei 40

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ — PREZENT ȘI PERSPECTIVE

TEODOR ENESCU

Muzeul Național de Artă a fost, cum se știe, una din instituțiile culturale care, împreună cu Biblioteca Centrală Universitară, a suferit mari calamități în zilele Revoluției din decembrie 1989, cele două instituții aflîndu-se în vecinătatea sediilor fostului Comitet Central și al fostului Consiliu de Stat (situație impusă muzeului în 1959).

Clădirea Muzeului a fost deteriorată aproape în fiecare spațiu al ei, instalațiile au fost grav avariate, iar unele încăperi incendiate, ca de pildă atelierul de restaurare pictură. În acest atelier au ars 16 picturi, care se aflau în curs de restaurare, printre ele cîteva opere importante. Numeroase alte opere au fost avariate în sălile de expunere, trei dintre ele (un autoportret de Aman, un peisaj din Vitré de Grigorescu și o mare compoziție de Camillo Procaccini) fiind irecuperabile. Peste 70 de picturi românești, opere de primă mărime din cele expuse, au suferit avarii mai mult sau mai puțin grave. Peste 45 de picturi europene, din secolele XVI și XVII, au fost de asemenea avariate, o tapiserie din secolul al XVII-lea a ars complet, iar alta a suferit destul de grav.

Toate aceste opere vor necesita o lungă perioadă spre a fi restaurate, restaurarea lor devenind dificilă și datorită distrugerii atelierului de restaurare pictură, cu întreg echipamentul său, aparate, unelte și materiale. Totuși, încă din februarie s-a organizat un nou atelier în clădirea fostului

Aspect din Galeria de artă brâncovenească

Imaginile articolului reprezintă lucrări împușcate

Aspect din sala de artă italiană

Ștefan Luchian, *Sașa florăreasa*

muzeu al porțelanului, atelier care a primit unele dotări oferite de Rijksmuseum din Amsterdam (Olanda) și de British Council (Anglia). Aici s-a început restaurarea unor picturi românești, cîteva de mari maeștri (Andreescu, Luchian), care au suferit distrugeri nu atît de grave. Unele muzee străine s-au oferit să restaureze o parte din picturile europene. Patru dintre lucrări au fost primite — împreună cu doi restauratori, pentru o perioadă de 6 luni — în atelierul de restaurare de la Rijksmuseum din Amsterdam, iar proiecte similare sînt în curs și cu alte mari muzee.

Reparațiile capitale ale clădirii au fost începute încă din primele zile ale lunii ianuarie, dar ele se desfășoară într-un ritm din ce în ce mai scăzut, de vreo trei luni aproape stagnează, ceea ce poate duce la o sporită degradare a clădirii și amenință buna conservare a patrimoniului. Această gravă situație a lucrărilor de refacere a clădirii muzeului este cunoscută de Ministerul Culturii, care a depus și depune toate eforturile pentru soluționarea ei.

Dacă în ianuarie întreprinderea ce și-a asumat lucrările de reparare putea fixa

Sava Henția, *Femeia cu scrisoarea*

ca durată a acestora doi ani, în prezent nu se mai poate prevedea nici un termen plauzibil de încheiere a lucrărilor. Însă cel mai mare muzeu al țării nu poate rămîne fără sediul său un timp indefinit și de aceea este necesar ca toți factorii de răspundere să ia măsuri spre a scurta cît mai mult durata reparațiilor. Sperăm ca unele spații să fie gata, mai repede, spre a putea organiza, cu siguranța pazei de rigoare, expuneri temporare și pentru a relua astfel relația muzeală cu publicul.

Activitatea muzeografică a secțiilor s-a desfășurat neîntrerupt în tot acest timp. S-a elaborat un nou plan de expunere, ținîndu-se seamă de mărimea spațiului ce va permite prezentarea și a acelui patrimoniu valoros care pînă acum rămînea în depozite. S-a organizat o nouă secție, cea de artă orientală, care va avea la dispoziție spații importante de expunere. Pentru toate celelalte departamente ale muzeului se elaborează noi planuri de expunere. În expunerea muzeală vom urma principiul potrivit căruia trebuie să se pună accentul pe valoarea artistică a fiecărei opere, evitînd asocierea — azi depășită — cu obiecte ale vieții cotidiene din epoca respectivă. Asemenea ansambluri vor fi realizate autonom, fie în unele spații din muzeu, fie în noua secție de artă decorativă ce se va organiza în fostul muzeu al porțelanului.

În afară de organizarea unor expoziții peste hotare, sau la Muzeul Colecțiilor, personalul științific al muzeului se ocupă de pregătirea noilor cataloage ale colecțiilor, opere de cercetare sistematică, ce necesită metodice investigații științifice. Astfel vor fi elaborate, în sfîrșit, cataloagele prețioaselor colecții de artă medievală românească, va fi continuat — cu mai multe volume — primul volum al catalogului colecției de artă modernă românească, vor fi reluate, în ediții complet revizuite, cataloagele colecției de artă europeană (apărute în jurul lui 1970), vor fi întocmite, de asemenea, cataloagele colecțiilor de artă orientală. Planul de publicații prevede și ghiduri ale muzeului prezentări generale ale colecțiilor, precum și un buletin de studii îndreptate cu precădere asupra cercetării unor opere sau a unui grup semnificativ de opere din muzeu și asupra istoricului formării colecțiilor, cu publicarea adnotată a documentelor.

Urmărim și o reorganizare sistematică a conservării și a evidenței patrimoniului, avîndu-se în vedere înmagazinarea programată a datelor pe computere. Reorganizarea laboratoarelor de restaurare, în special a celui de investigații științifice —centru de cercetare, azi indispensabil în fiece muzeu — a fost de asemenea abordată și sperăm să se desfășoare în condițiile optime, pe care ne străduim să le obținem.

Sectorul, nu mai puțin important, al relațiilor cu publicul, al animației culturale și al educației artistice — astăzi atît de dezvoltat în toate muzeele lumii, mai ales în cele americane — va angaja eforturile noastre de organizare și străduințele de a obține o dotare corespunzătoare.

În afară de organizarea secțiilor și a activităților din sediul său central, colec-

Procaccini, *Samson dărîmînd templul lui Dagon*

tivul muzeului se preocupă şi de cele ale celorlalte două secţii ale sale — Muzeul Colecţiilor de Artă şi Secţia de Artă Decorativă — ale căror clădiri necesită reparaţii, şi ale căror colecţii reclamă o elaborare metodică a expunerii.

Nu trebuie să uităm necesitatea reorganizării sistematice a bibliotecii muzeului, atît de neglijată în ultimii ani, centru vital de informare ştiinţifică pentru activitatea de cercetare a muzeului. O întreţinere constantă a relaţiilor muzeului cu marile muzee ale lumii, cu centrele de artă internaţionale, pentru schimburi de expoziţii şi de informaţii în domeniu, pentru schimburi de specialişti şi stagii de specializare, constituie, de asemenea una din preocupările noastre majore.

Sînt toate acestea obiectivele muncii asidue pe care toţi membrii colectivelor Muzeului Naţional de Artă o depun cu abnegaţie şi pasiune, în speranţa că ponderea ei importantă în cultura ţării va fi apreciată şi că autorităţile de resort, în primul rînd Ministerul Culturii, îşi vor asuma şi de acum înainte sprijinirea împlinirii ţelurilor năzuite, întru realizarea unui muzeu de adevărată factură europeană, aşa cum merită extrem de valorosul patrimoniu artistic pe care îl adăposteşte.

RÉSUMÉ

La Révolution de décembre 1989 a causé de gros dégâts au Musée National d'Art de Bucarest. L'édifice du Musée a été abîmé presque partout et l'atelier de restauration-peinture a été détruit avec tout son équipement (appareils, outils et matériaux). Dans l'atelier de restauration seize peintures ont brûlé et dans les salles d'exposition trois œuvres sont à présent irrécupérables, plus de 70 peintures roumaines ont subi des avaries (quelques-unes plus grandes), plus de 45 peintures européennes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles ont été abîmées, une tapisserie du XVII^e^ siècle a complètement brûlé, tandis qu'une autre est sérieusement détériorée.

A partir de février 1990, l'on a commencé les opérations de restauration ainsi que les travaux destinés à la réparation de l'édifice, mais tout cela va longtemps durer.

Toutefois, l'activité muséographique n'a pas cessé pendant cette période des réparations. L'on a rédigé le nouveau plan d'exposition en appuyant sur la mise en valeur artistique de chaque œuvre.

„MĂRTURII DE CREDINȚĂ ORTODOXĂ"
EXPOZIȚIE DESCHISĂ LA MUZEUL JUDEȚEAN IALOMIȚA

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Pentru cel care a vizitat ultima oară muzeul din Slobozia, înainte de decembrie 1989, reîntîlnirea cu sălile de expunere acum, la mijlocul lui 1990, i-ar aduce, credem, bucuria surprinderii unei modificări cu valoare de simbol pentru timpul cuprins în aceste cîteva luni de libertate. În sala mare de la etaj, în locul fostei expoziții omagiale „Județul Ialomița în Epoca....", a fost vernisată, în ultima decadă a lunii iunie, expoziția *Mărturii de credință ortodoxă*. Este firească dorința muzeografilor — obligați, pînă acum, să-și pună talentul, știința și priceperea în slujba realizării unor expoziții cu valoare antieducativă — de a oferi publicului ceea ce nu i-a fost permis pînă acum să vadă. Dacă introducerea în expunere a unei icoane sau a unui ou încondeiat era considerată, sub trecutul regim, drept o mare victorie a muzeografului, o dovadă de curaj și de abilitate din partea sa și una de „slăbiciune" din partea cenzorilor, acum, într-o sală întreagă, pe toți pereții, în toate vitrinele, ceea ce era interzis, chipul Domnului și cuvîntul său, ne apar așezate cu infinită dragoste și cu un ușor decelabil sentiment de ușurare.

Ceea ce îți sare în ochi la această expoziție este caracterul său heteroclit, „mozaicat", datorat prezenței, laolaltă, a unor obiecte extrem de diverse, legate între ele prin firul religiei creștine. Practic, cea mai mare parte a patrimoniului Muzeului Județean Ialomița, care a putut fi încadrat, într-un fel, în tematica expoziției, și-a găsit un loc în vitrine sau pe panouri. Este vorba despre fragmente de frescă decapate dintr-o biserică, icoane și alte obiecte de cult, cărți, obiecte arheologice care par a fi puse de-a valma, dar, la o parcurgere atentă, în liniște, expoziția ni se dezvăluie asemenea unei biserici. Chiar frescele sînt astfel așezate încît se obține, la o altă scară, reconstituirea parțială a picturii murale din biserica Nașterea Maicii Domnului din satul Sărindarele, al comunei ialomițene Dridu. Fresca — decapată după proiectul din 1979, al arh. Claudiu Moldoveanu — este una dintre ultimele opere de acest gen, realizate după vechile canoane, de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, atît ca modalitate picturală, cît și ca tehnologie de lucru. După această perioadă încep să apară elementele stilului clasicist, ceea

ce va duce, treptat, la pierderea definitivă a aurei picturii tradiționale. Din această cauză, fresca expusă — pentru prima oară — la Slobozia ni se pare deosebit de importantă pentru înțelegerea artei zugravilor din Cîmpie, la cumpăna secolelor XVIII—XIX, și credem că ar merita, ca singură, o expunere integrală. În actuala expoziție, însă, fragmentele murale jalonează doar momentele semnificative ale desfășurării programului iconografic, integrate fiind în contextul culturii religioase populare. Prezența icoanelor pictate din satul Pietroiu, de pe malul Borcei, datînd de la jumătatea secolului al XIX-lea, dar și a icoanelor rusești din veacurile XVIII—XIX, care au circulat în secolele trecute și pe valea Ialomiței, întărește încercarea de reconstituire spirituală a unei biserici sătești. Astfel, volumele, aparținînd aceleiași perioade, pristornicele și pecetarele din piatră și lemn, patrafirele, crucile de mînă și toate celelalte obiecte de cult expuse își găsesc locul firesc în vecinătatea ouălelor încondeiate și a „bărbii lui Dumnezeu" — legătura spicelor de grîu adusă în casă din recolta primei secerî. Chiar și cahlele înfățișîndu-l pe sfîntul Gheorghe, unul dintre motivele preferate ale meșterilor, în același veac XVIII (și chiar mai dinainte), cahle ce împodobeau sobele orășenilor de la Floci, poartă amprenta culturii populare, integrîndu-se firesc în ansamblul expozițional.

Troița Eroilor, înălțată în memoria ostașilor Războiului Reîntregirii, în satul Mircea cel Bătrîn din comuna Reviga, așezată, în muzeu, între luminările recunoștinței, în preajma chipului lui Iisus Hristos, subliniază, în mod ingenios, expunerea, prin faptul că se urmărește, vădit, apropierea epocilor istorice, cu rezonanță pînă în însîngeratul decembrie 1989.

Concepută în spiritul eminescianului gînd *Biserica este mama neamului nostru*, expunerea apare încărcată de simboluri biblice, obligînd vizitatorul la reflecție. Acest fapt denotă seriozitatea și dragostea cu care a lucrat la realizarea expoziției colectivul de muzeografi ialomițeni, coordonat, acum, de Răzvan Ciucă, aceasta fiind o primă realizare — dintr-o serie promisă de Viorica Croitoru-Capbun, Elena Rența și Gheorghe Matei, cît și de arh. Florin Manolescu, autorul concepției grafice — pe alocuri, neglijent finalizată, ceea ce nu scade cu nimic din încărcătura emoțională pe care expoziția o degajă.

EXPOZIȚIA „FERMENEA ȘI BINIȘ — CULORILE MODEI URBANE 1770 — 1830"

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Ani în șir, propunerile de organizare a unei expoziții de ambianță și costum fanariot s-au lovit de refuzul categoric al „factorilor de decizie" de la fostul Consiliu al Culturii și de la fostul Comitet Municipal pentru Cultură și Educație Socialistă, care nu vedeau cu ochi buni manifestările de orice natură ce atrăgeau atenția publicului asupra unui trecut bogat în forme de cultură materială care puteau pune în inferioritate „epoca de aur" prin strălucirea lor firească, neforțată și neumflată de vreo „indicație". Am făcut, totuși, incercări de a valorifica parte din bogatul fond de port oriental pe care îl deține Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București; aceasta s-a realizat, în primul rînd, în parăzile de costum istoric ce au avut loc la Palatul Șuțu sau în diverse săli de spectacol [1]; apoi, o primă prezentare a citorva piese — ceva mai îndelungată decît cele cîteva clipe petrecute de un model viu pe o scenă — a reușit-o expoziția *„Tezaur de civilizație bucureșteană"*, organizată în luna iulie 1989 la Casa Centrală a Armatei [2].

De aceea, expoziția *„Fermenea și biniș"* a apărut ca o dorință de a revela publicului vizitator o fațetă a bogatei moșteniri vestimentare a veacului fanariot. Ea a fost organizată la Palatul Șuțu — ce astfel își recapătă prestigiul de altădată și redevenea *palat*. Este drept că expoziția nu acoperă decît ultima parte a acelei perioade, dar cea mai fastuoasă, ce împletea luxul exorbitant al Răsăritului cu exuberanța novatoare a Apusului, de la cumpăna dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, cuprinzînd cîte 30 de ani din fiecare: 1770—1830. Chiar dacă după 1821 domniile pămîntene fuseseră restaurate, influența grecească era încă foarte puternică, iar veșmîntul larg și lung era marca nobleții tradiționale și a statutului social pe care nu o putea neglija nimeni, mai ales cei ce făceau parte din aparatul administrativ. Abia ocupația rusească din 1828—1834 și Regulamentul Organic au impus adoptarea modelor europene — și aceasta tot ca o condiție a păstrării funcțiilor de conducere.

Denumirea expoziției prin două articole vestimentare esențiale ale epocii, purtate nediferențiat de toate clasele sociale — **fermeneaua:** o haină de postav, scurtă pînă în talie, cu mîneci lungi, brodată pe piept și spate cu motive fitomorfe stilizate, bazate pe cercuri concentrice și spirale recurente încadrate într-o formă generală triunghiulară, și **binișul:** o haină lungă, groasă și îmblănită, purtată în timpul iernii peste halat sau giubea — a fost aleasă pentru elementul de surpriză și atractivitate obținut din exotismul rezonanței, menit să producă o necesară curiozitate publicului dornic să redescopere modul de viață și ambianța în care trăiau antecesorii de acum două veacuri.

Subtitlul *„Culorile modei urbane"* arată, în chip explicit, că obiectivul principal al manifestării este cel de a evidenția valorile cromatice ale veșmintelor purtate de societatea din mediul citadin. Acest element era definitoriu în epocă și trebuia subliniat tocmai pentru calitățile sale de semnal al averii și apartenenței la o anumită clasă. Apoi, picturalitatea acestor veșminte impresiona pe oricare dintre vizitatorii străini obișnuiți deja cu sobrietatea ce se făcea tot mai simțită în Occident după Revoluția Franceză din 1789, care ridicase modesta și terna îmbrăcăminte de zi cu zi, de lucru, la rangul de modă, în conformi-

Haine de curte din catifea albastră și roșie cusute cu fir auriu

tate cu preceptele moralei burgheze, bazate pe seriozitate, temperanță și economie. Materialele scumpe (catifea, mătase, taffetas, bumbac etc.) în tonalități puternice (roșu, albastru, violet, galben, vernil etc.) — care aveau chiar în textură fire metalice, desenînd varii motive ornamentale, sau broderii de aur și argint — dădeau maxima prețiozitate a îmbrăcămintii. Acordurile erau totdeauna desăvîrșite, fără a găsi cea mai mică distonanță, cu toate că gamele folosite erau violente și, în alt context, ar fi riscat să se excludă reciproc ori să creeze cacofonii. Diversele naționalități venite aici sub impulsul mirajului îmbogățirii facile — armeni, albanezi, macedoneni, evrei, turci și greci — aduceau cu ele portul specific care, pe parcurs, se topea într-un tot care dădea nota caracteristică acestor Porți ale Orientului. De aceea, influențele zonelor învecinate sînt foarte evidente în expoziție: șalvari și meși din Stambul, pipiri din Epir, fesuri din Ianina, centuri și paftale din Pind.

Mai mult decît o prezentare de modă, expoziția aceasta a voit să atragă atenția asupra laturii estetice a îmbrăcămintii așa cum era ea înțeleasă atunci, nu doar ca un simplu acoperămînt necesar al corpului, ci și ca un adjuvant esențial al nurilor cu care purtătorii fuscseră dăruiți de natură. Cu toată lărgimea bluzelor și a rochiilor pe sub care se purtau șalvari, taliile delicate ale jupinițelor și jupinesclor erau specificate de centurile cu paftale de metale prețioase, bătute în perle și peruzele. În păr erau prinse „fulii" și stele de diamante, la gît coliere grele, iar în urechi cercei măiestrit lucrați de bijutieri renumiți din Brașov, Sibiu sau și mai de departe, de la Viena și Paris. Bărbile late, pieptănate și parfumate, ale boierilor veliți se acordau de minune cu blana de samur de la gulerul și marginea giubelei. Mustățile mari și țepoase ale boierilor de rangul II sau III erau în concordanță cu blănurile mai ieftine, de jder, rîs sau vulpe, care le bordau fermeneaua purtată pe sub halat. Tonalitățile erau și ele dictate de treapta boierică, celor înalți fiindu-le rezervate nuanțele deschise, strălucitoare, iar celor inferiori cele mai întunecate (brun, gri, verde închis) [3].

Rochie, șalvari și ciupag (bluză) de tîrgoveață bogată; în partea de jos papuci din catifea cu perluțe și fir, și papuci din lemn pentru circulația pe vreme rea, ploioasă și noroioasă

Fermenele din postav negru cusute cu fir de mătase sau de metal; în partea de jos o pereche de ițmeni de piele verde și una de meși roșii

Tot factorul pictural a stat la baza aranjării exponatelor: prin mari pete de culoare și rapelurile acestora, au fost creați stîlpii compoziționali și accentele necesare unei scenografii spectaculoase a spațiului. Aceasta era absolut obligatoriu deoarece primele două săli impuneau un mobilier standardizat, greoi și nepractic, ce nu putea ti nici modificat, nici desființat. În marile vitrine de sticlă ce acopereau în întregime pereții — realizate cu ani în urmă de întreprinderea „Decorativa" — au fost plasate piesele disparate ori seriile din aceeași familie ce nu formau un veșmînt complet sau nu-l puteau completa pe cel deja existent. Datorită culorilor stridente, contrastante, fondul textil, incert ca nuanță încă de la livrarea vitrinelor, dar acum decolorat și murdar de prea lungă folosință, a reușit să treacă neobservat.

A fost preferată prezentarea tipologică, în care erau alăturate variante ale aceleiași piese: fermenele scurte de postav cu decor cusut cu fir de mătase ori de aur; capchene de catifea, la fel, scurte dar cu mînecile despicate pe toată lungimea lor; fesuri femeiești măiestrit brodate cu fir metalic și perle; anterie subțiri de cetarea; rochii de nuntă sau de curte, din catifea vișinie, cu ornamente florale cusute cu fir, în relief; halate largi; șalvari; pipiri; papuci de catifea cu perluțe, broderii de fir și ciucuri de mătase.

Pentru a sparge monotonia unei expuneri învechite, cu piesele așezate unele lîngă altele, fără a crea o relație între ele, s-a recurs la variate metode de prezentare. Astfel, unele fermenele erau aranjate cu mînecile întinse, pentru a fi vizibilă croiala și forma lor caracteristică de T; altele aveau mînecile lăsate să atîrne firesc, dar era prezentat doar spatele, mai interesant pentru măiestritele sale cusături. Pentru a fi evidentă amploarea unei mîneci de cepchen a fost ridicată lateral față de bust, ca o aripă de liliac; la acest articol se remarcau piesele originale, de prin 1770—1780, cu mînecile înguste, prinse cu nasturi, și copiile de peste 100 de ani cînd, în jurul lui 1865—1870, în țările române revenise moda orientală feminină, elegantele purtînd cepchenele ca simple jachete, cu marginea din spate creponată și modelată astfel ca să se potrivească peste turnura rochiei, iar mînecile mult evazate spre încheieturi, cu nasturi și cheotori false, nefuncționale. Un impozant halat de imam — din mătase brosată albastră, cu guler de catifea violetă și fără mîneci, fiind croit ca un dreptunghi perfect, deschis numai în față și avînd două fante laterale pe unde se scoteau mîinile — a fost plasat în mijlocul vitrinei celei mai lungi, pentru a deveni cap de perspectivă; a fost încadrat de două perechi de șalvari, unii de catifea vișinie, expuși strînși, așa cum luau forma pe purtător — completînd astfel un costum de ciubucciu, cu fes și cepchen verde — alții din mătase roșie, au fost expuși desfăcuți pentru a se vedea întreaga lor amploare și cantitatea de material ce era necesară confecționării. Pentru a echilibra marea pată albastră a halatului cu o complementară și cu o formă dezvoltată pe înălțime, i-a fost

Cepchen de copil din catifea vișinie cusută cu fir auriu

alăturat un anteriu suplu, în dominante de galben.

Într-o vitrină medie ca mărime s-au aflat trei variante de pipiri (sarici), contrastînd cromatic (roșu, negru, auriu) și ornamental, dar fiind aranjate ca un spuzzle, una în golul lăsat de cealaltă ți acoperind toată suprafața prin descreirea cutelor de la spate spre a putea fi admirată bogăția cusăturilor cu fir. S-au obținut astfel trei sectoare de cerc extrem de decorative și neașteptate. Într-altă vitrină se putea vedea o ghebă scurtă, jambiere, bete și un bici de surugiu.

Arnăuții boierești dădeau o mare atenție armamentului cu care mai mult se înzorzoncau — spre a părea cît mai făloși, fioroși și bătăioși — decît îl foloseau efectiv pentru apărarea stăpînilor. De aceea, două vitrine au fost rezervate cîtorva frumoase exemplare de paradă. Cea mare a fost centripetată cu o uriașă șabracă din mătase vișinie [4], acoperită pe aproape toată suprafața cu broderie de fir și de ibrișim, avînd pe margine ciucuri din același material. O pereche de scări cizelate, pinteni la fel, un topuz domnesc, un hanger bătut cu bucăți de coral, trei pistoale cu incrustații și garnituri de argint, un escopette (trombion) cu patul sculptat, două recipiente pentru pulbere și un toc pentru pistoale gemene din piele roșie, cusut cu fir, completau panoplia. În vitrina mică, orizontală, și-au găsit locul trei iatagane cizelate și nichelate, cu versete din Coran pe lamă, teci din metal bătut și mînere din fildeș ori argint, încrustate cu lapis-lazuli și coral.

Exemplu de revenire a modei orientale în deceniul al șaptelea al veacului al XIX-lea: cepchen folosit drept jachetă pentru rochie cu turnură (Fotografie de Franz Duschek, București)

Pentru a evita eventualele cuiritmii de costume, în vitrinele parietale au fost introduse xilogravuri și litografii după desene de Auguste Raffet, Charles Doussault, Théodore Valerio, Anton Chladek, Carol Szathmari sau Georg Venrich, care erau elocvente pentru portul respectivelor articole vestimentare. Pentru a vi-

Pipiri (sarici) din postav roşu, negru şi fir auriu

bra partea de jos a vitrinei, acolo au fost aşezate diverse podoabe şi auxilii: şaluri de caşmir, şervete cu versete din Coran brodate artistic, paftale, centuri, punguţe pentru bani, mătănii, ciubuce, hornuri de ciubuce din spumă de mare, muştiuce din chihlimbar, sticle de narghilea, filigeane de catifea, ceramică smălţuită, ibrice şi tăvi de aramă bătută. Într-o vitrină se afla o pereche de meşi din piele roşie şi o alta de iminei din piele verde; într-alta, două perechi de papuci de catifea şi trei de papuci din lemn cu talpa înălţată pe nişte bucăţi transversale, cu care se circula pe podurile şi străzile glodoase ale oraşelor Valahiei. Nici aceste piese derizorii nu erau lipsite de decor sculptat prin incavarea unui motiv floral sau prin încrustaţii de sidef în vreme ce bareta era din catifea cusută cu fir auriu.

O altă vitrină orizontală închidea într-însa câteva admirabile exemplare de bijuterie orientală: paftale în cele mai variate forme şi cu cele mai inimaginabile ornamente, cercei, brăţări, pandantive, lănţişoare, agrafe şi broşe, din metale preţioase sau comune, cu pietre scumpe sau mai ieftinul coral ori sidef, dar toate dovedind minuţia şi sîrguinţa orfevrilor de atunci.

În ultima sală — o rotondă cu colonete angajate şi capiteluri compozite, aurite, având în faţa uşii o mare oglindă cu ramă de lemn, bogat ornamentată — a fost reconstituit un interior de epocă. Datorită planimetriei sale nu a fost posibilă înconjurarea ei cu o sofa continuă, aşa cum se găsea în toate casele boiereşti ale vremii. Doar într-o parte a fost plasat un mic divan acoperit cu un şal persan şi cu perini brodate. În faţa lui a fost întinsă o carpetă de Buhara. Într-o parte se afla un suport în formă de X, din lemn sculptat şi intarsiat, întrebuinţat la citit, pentru aşezarea comodă a cărţilor. În cealaltă, un trepied ce susţinea o tavă de aramă pentru pilaf; pe ea erau aşezate şase filigeane de cafea şi un ibric. Mai încolo, o măsuţă octogonală încrustată cu sidef în motive geometrice

Toc pentru pistoale gemene, din piele roşie cusută cu fir

și cu un verset din Coran intarsiat în mijloc, slujea de suport pentru un sfeșnic și o mucarniță. Nu departe de divan, spre a oferi o temperatură plăcută celui ce s-ar fi trîntit pe el, era plasat un încălzitor din alamă cu forma sa insolită de cupolă, cu traforuri și mînere. Un altul era așezat în celălalt capăt al camerei pentru a-i încălzi pe virtualii vizitatori. Mari recipiente de alamă bătută, cu diverse funcționalități, se aflau risipite lîngă zid. În partea de sus a pereților erau prinse cîteva portrete în ulei de boieri veliți, jupînese, coconi și negustori. Cam acesta era inventarul unei odăi dintr-o casă boierească din țările române la cumpăna dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea: foarte simplu, sărăcăcios chiar în comparație cu gustul pentru înzorzonare pînă la refuz care domnea în Europa apuseană. Această lipsă de mobilier îi uimea pe toți călătorii străini ai acelei perioade. Contele Alexandre de Langeron, regalist francez refugiat în Rusia și devenit general în trupele țariste cu care a și venit la noi întîi în 1790 și apoi, succesiv, în toți anii de campanii antiotomane, nota: *„În 1806 noi găseam încă multe dintre aceste doamne în costum oriental,* **casele lor fără mobile** (subl. n.) *și soții lor foarte geloși"* [5]. Christine Reinhard, frumoasa și rafinata soție a consulului francez în Principate, obișnuită cu luxoasele saloane pariziene din vremea Primului Imperiu, avea de ce să se mire la vederea interiorului celei mai frumoase case din București ce le fusese rezervată ca reședință: *„În aceste clădiri împărțeala dinăuntru este întotdeauna aceeași. În această sală stau nenumărate slugi așezate pe jos sau culcate pe divanuri. Tot în această sală se fac primirile de gală în zilele de sărbătoare. Totul era luminat și masa ne aștepta. Ca întotdeauna, paturile lipseau și a trebuit să le desfacem pe ale noastre. Paturile sînt necunoscute aici, le înlocuiesc divanurile, pe care înainte s-a băut și s-a mîncat. Am umblat prin odăi a doua zi și le-am găsit foarte goale, divanurile înlocuiau orice mobilă și, spre mirarea mea, nu era nici o oglindă. Soțul meu ceru, cu stăruință, o masă de scris"* [6]. Neavizații ar fi putut crede că locatarii aveau serioase probleme materiale. Dar numai săraci nu erau boierii moldo-valahi, iar vestimentația lor este un exemplu peremptoriu în acest sens.

Ghebă scurtă, jambiere și bici de surugiu; șalvari arnăutească

Pentru a anima acest interior s-a recurs la așezarea cîtorva grupuri de manechine îmbrăcate în costume complete. Deoarece piesele de îmbrăcăminte erau destul de mici și fragile și, deci, nu s-ar fi potrivit pe manechinele actuale de croitorie din papier-mâché, acoperite cu pînză, ori pe cele din fibră de sticlă sau plastic, folosite de magazinele de confecții, au fost executate cîteva stative simple, din lemn, în formă de T, la dimensiunea necesară fiecărui exponat în

Caftan de boier de rangul III, din catifea verde cu ceaprazuri de fir argintiu; rochie de curte din catifea vișinie cu ornamente florale aurii; două rochii de jupinițe

Reconstituire de interior fanariot: încălzitor din alamă, trepied cu tavă, ibric și filigeane de cafea; suport pentru cărți din lemn sculptat și incrustat cu sidef; halat boieresc, caftan vătuit și rochie de jupiniță

parte. Volumele anatomice au fost modelate din sîrmă, apoi acoperite și umplute cu foiță (pelur).

Pentru sugerarea unei relații între aceste personaje care prindeau viață în spațiul reconstituit, au fost create trei grupuri, surprinse în plin dialog: în fața oglinzii, pentru a fi vizibile și amănuntele din spate, era un caftan de boier de rangul III, din catifea verde cu brandemburguri, ciucuri și nasturi de fir de argint, alături de o rochie de curte, din catifea vișinie, brodată cu mari flori și vrejuri aurii, și două rochii de jupinițe, una grena, alta oranj; apoi, un halat boieresc, din mătase dungată negru cu mov, încins cu brîu din șal de cașmir, un caftan fistichiu (vernil), vătuit, și două costume de jupinese, cu șalvari și bluze de mătase changeant, una violetă cu decor de fir argintiu, alta cafenie cu fir auriu. Ultimul grup îl forma cel al surugiilor, compus dintr-un costum de dimie alb cu specificele ornamente concentrice din suitaș roșu, galben și negru, altul cenușiu cu motive albastre, și o ipingea de dimie roșie, cusută cu galben și negru, cu gluga ridicată. Cele trei erau așezate în preajma unor mari cufere de voiaj — unul dintre ele, acoperit cu piele de viței cu părul în afară și acvila imperială din tablă prinsă pe capac, aparținuse lui Manuc Bey, proprietarul celebrului han și, el însuși, o personalitate marcantă a Bucureștilor începutului de secol XIX.

Expoziția *„Fermenea și biniș"* a fost o manifestare de sugestie istorică și de evocare a bogăției unor vremuri demult apuse, ce invita vizitatorii la reverie prin mijlocirea formelor de cultură materială folosite de strămoșii trăitori în plină epocă fanariotă, împărtășind contemporaneității simțul cromatic și respectul pentru propria persoană ce rezida în minuția execuției și rafinamentul finisării veșmintelor purtate de înaintași.

O ipingea din dimie roşie şi două costume de surugii

NOTE

[1] Adrian-Silvan Ionescu, *Un spectacol de istorie vie — parada de modă veche*, în „Revista Muzeelor şi Monumentelor — Muzee" nr. 8/1987.

[2] Elisabeta Drăgan, Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziţia „Tezaur de civilizaţie bucureşteană"*, în „Revista Muzeelor şi Monumentelor — Muzee" nr. 9—10/1989

[3] Adrian-Silvan Ionescu, *Pătrunderea modei occidentale în vestimentaţia românească la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista Muzeelor" nr. 5/1990.

[4] Şalvaraua a fost achiziţionată de semnatarul acestor rînduri în 1987 de la arh. Ştefan Balş; în tradiţia familiei se ştie că această şalvaraua i-a fost dăruită unui strămoş din vechea familie boierească Balş de către un paşă.

[5] *Jurnalul războielor făcute în serviciul Rusiei la 1790 de Generalul Comite de Langeron*, în „Documente privitore la Istoria Românilor", Urmare la colecţiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, Supliment I, vol. III, Bucureşti 1889, p. 79.

[6] Prof. dr. docent George Potra, *O contesă germană la curtea domnească din Bucureşti*, în „Magazin Istoric", Serie Nouă, nr. 8 (281) august 1990.

RÉSUMÉ

L'exposition „Fermenea et binisch"[1] a été la première manifestation d'envergure organisée par le Musée d'Histoire et d'Art de Bucarest après la Révolution de décembre 1989 à son siège central — le Palais Soutzo. Par les riches pièces de costume et de parure présentées ainsi que par son ambiance qui, d'une manière anamnétique, faisait revivre le siècle des Phanariotes, le Palais est redevenu palais, recouvrant son nimbe de prestige traditionnel dans la trame de la Capitale.

Pour piquer la curiosité du public l'on a choisi une dénomination ayant une résonance un peu bizarre, faisant appel de deux articles vestimentaires essentiels dans la garde-robe de chaque homme, sans égard pour sa fortune ou pour son statut social: la *fermenea* était un habit court jusqu' à la taille, de drap décoré avec des motifs floraux stylisés, cousu de fil de soie ou de métal; parfois elle était même fourrée et on la portait au-dessus du cafetan et sous la simarre; le *binisch* était un habit ample, long et gros, porté en tant que manteau au-dessus de la simarre et de tous les autres vêtements. Le sous-titre choisi — Les couleurs de la mode urbaine — montre, d'une façon explicite, que l'objectif principal de l'exposition est de faire ressortir les valeurs chromatiques des vêtements portés par la société urbaine. Cet élément était significatif à l'époque en question et devait être souligné justement parce qu'il était une marque de la fortune et de l'appartenance à une certaine classe. Les accords étaient toujours parfaits — rien ne détonne, bien que les gammes utilisées fussent violentes et, dans un autre contexte, elles eusent risqué de s'exclure réciproquement ou bien de crèer des cacophonies. Du point de vue de la chronologie, l'exposition ne recouvre que la dernière partie de l'époque de la domination des Phanariotes, cependant la plus fastueuse, qui mêlait le luxe exorbitant du Levant à l'exubérance novatrice de l'Occident, au carrefour des XVIII[e] et XIX[e] siècles, comprenant trente années de chacun, c'est-à-dire de 1770 jusqu'en 1830.

Plus qu'une présentation de mode, cette exposition a voulu attirer notre attention sur le côté esthétique de l'habillement tel qu'il était compris en ce temps-là, habillement dont le message, par malheur, s'est perdu jusqu' à nous.

LECTURI POSIBILE LA COLECȚIA DE STAMPE „ARTEMISA ȘI DR. MIRCEA PETRESCU" DIN BUCUREȘTI

MARICA GRIGORESCU

În cadrul colecției „Artemisa și dr. Mircea Petrescu" donate în 1989 Muzeului Colecțiilor din București, un fond distins prin raritate și interes deosebit este acela al stampelor selecționate pe o temă unică: viața în Țările Române.

Din cinci secole de gravură au fost adunate exemplare ce ilustrează în forme specifice timpului: locuri, oameni, evenimente, obiceiuri de pe teritoriul țării noastre. Dintre ele, cea mai mare parte sînt ilustrații apărute în cărți vechi românești și străine, precum și file de albume, toate puse în circulație de edituri din renumite capitale ale culturii: Anvers, București, Londra, Paris, Viena.

Colecționarul a fost preocupat să aleagă cele mai ilustre exemple ale iconografiei istorice românești atît în domeniul portretului, cît și al vedutelor sau al tipurilor specifice de personaje costumate, publicate în ample culegeri ce aveau ca subiect sud-estul Europei.

Care sînt în rezumat atributele acestei colecții?

1. Se înscrie sub titlul generic de stampă documentară. Cuprinde patru teme mari: peisajul-vedută, reprezentări de momente istorice memorabile, portretul de aparat, figuri caracteristice de epocă în ținute diverse.

2. Răspunde la apelativul de grafică de carte, are rol de ilustrație, dar este desprinsă de cartea căreia i-a aparținut, este devenită independentă. Ieșită din întregul cărții pentru care a fost gîndită, intră în regim de stampă cu valoare de circulație mai mare.

3. Cuprinde stampe din secolele XV—XIX, autorii aparținînd mai multor școli europene, fiind comandate pentru tratate de istorie, geografie, albume și memorii de călătorii.

4. Desprinse din cărțile de origine, aceste stampe intră în foile unei alte cărți, aceea a colecționarilor interesați de seriile complete ale imageriei istorice românești. Este suficient să consultăm primul catalog al colecțiilor dr. Mircea Petrescu și Adrian Corbu cu ocazia expoziției organizate la Muzeul Toma Stelian în 1935.

De la primele reprezentări de orașe cuprinse în renumita „Cronică de la Nürnberg", editată în 1493 de Hartman Schedel, și pînă la imaginile din călătorii consemnate de Auguste Raffet, Michel Bouquet și Theodore Valerio, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, întîlnim o binecunoscută gamă de stampe referitoare la trecutul istoric românesc.

Actuala donație cuprinde numai 83 de stampe din colecția „dr. Mircea Petrescu", cea mai mare parte fiind piese cunoscute, dar rarități, precum și piese mai puțin întîlnite, chiar dacă nu foarte valoroase sub raport artistic.

Din punct de vedere bibliografic, trei surse sînt importante: catalogul mai înainte citat: „Țările române văzute de artiști străini. Stampe din colecțiile Adrian C. Corbu și dr. Mircea Petrescu"; „Catalogul stampelor și documentelor. Colecțiunea Olszewski" și „Transilvania. Stampe din colecțiunea G. Olszewski".

O parte din stampele colecției „dr. Mircea Petrescu" provin din Muzeul Olszewski și au figurat deci în cataloagele ce s-au editat cu ocazia expozițiilor din 1925 și respectiv 1929. Colecționarul Georges de Olszewski a fost printre cei mai renumiți cercetători ai temei.

Față de datele oferite de respectivele cataloage privitoare la lucrările actualei donații încercăm să aducem cîteva precizări în plus pentru a completa informația referitoare la aceste lucrări.

În privința portretelor personalităților, ele ar putea fi cuprinse, din punct de vedere al subiectului, cu cîteva excepții, într-o istorie ilustrată a rezistenței antiotomane între secolele XV—XVIII, pe lîngă portrete de domnitori,

de principi, de prelați, de militari, figurează suverani și dregători otomani. Din punct de vedere artistic sînt, în majoritate gravuri nesemnate, lucrate în tehnica combinată a dăltiței cu acvaforte.

Anonimi sau cunoscuți, sînt în marea lor majoritate gravori din secolul al XVII-lea. Absența semnăturii arată că autorul ei reluînd, imitînd o altă imagine nu a socotit necesar să-și graveze numele. Mai multe gravuri semnate conțin și mențiunea numelui artistului a cărui lucrare (gravură, pictură sau desen) a folosit ca model. Astfel, întîlnim: „D. Custodis excudit Auguste Vindel", care se traduce astfel: în portretul făcut Mariei Cristina arhiducesă de Austria, gravorul german din secolul al XVI-lea Dominicus Custos a lucrat după un alt portret al lui August Vindel. Similar, Cesare Giulio Bianchi realizează portretul domnitorului George Ștefan după Abraham Bloemaert, pictor și gravor olandez, celebru în secolul al XVII-lea.

O raritate, portretul lui Mihai Viteazul, gravură cu dăltița de Egidus von Sadeler, nu a ajuns în colecția „dr. Mircea Petrescu", există însă o litografie de secol XIX care reproduce fidel gravura, cu inscripții cu tot, avînd în plus mențiunea: *„Fiind în viață"*.

Citînd și alți autori de portrete ce figurează în colecție, italienii: Giovanni Battista Bonacina, Laurentio Cesare; francezii: Balthazar Moncornet, August Alexandre Hirsch; olandezii: Paulus Fürst, Cornelius Meissens, recunoaștem în operele lor un anume convenționalism al redării atenuat prin detalii de vestimentație, de fizionomie și totodată prin folosirea cu îndemînare a uneltei de gravat.

Între gravurile anonime figurează o mezotită reprezentînd pe Dimitrie Cantemir, autorul fiind probabil un artist din școala engleză celebră în exersarea acestei tehnici întrucît exemplarul a figurat în „Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman", vol. I, Londra, 1734.

În cazul peisajelor-vedută sau a planurilor de bătălie, temele — chiar dacă impun înscrierea în anumite limite însemnînd configurație, structură, propor-

Anonim după Egidus Sadeler; *Mihai Viteazul*. Litografie. Secolul XIX

Anonim: *Sinan Paşa*. Acvaforte și dăltiță. Secolul XVII

Theodor Viero ed.: *Nobil Valah*. Acvaforte și daltiță. Secolul XVIII

ții — îngăduie o tratare mai liberă a subiectelor.

Este suficient să urmărim patru ilustrații-gravuri despre Oradea, toate din secolul al XVII-lea, văzută de sus și lateral, dincolo de bariera naturală a Crișului Repede.

E drept că toate aparțin unor gravori reputați și au făcut parte din renumite culegeri de imagini apărute în secolul al XVII-lea.

Cea mai impunătoare în monumentalitate și totodată acurateță și precizie în detalii, descriere planimetrică dar în armonie cu peisajul, cu lumea formelor naturale, o desăvîrșită rezonanță barocă în arta gravurii o constituie lucrarea flamandului Georg Hoefnagel.

Gravura, colorată manual, ca și perechea ei din colecția Petrescu, panorama Clujului cu trei personaje în prim plan, au făcut parte dintr-o culegere impresionantă de imagini: „Civitatis orbis terrarum..." (Statele de pe suprafața pămîntului) apărută în 6 volume la Köln (1572—1593, 1618) și figurează în vol. 6 la p. 40, 41.

Nimic surprinzător în faptul că imaginea la care ne-am referit o regăsim micșorată, într-o formă mai puțin obișnuită cînd e vorba de orașe, deci pe o verticală acuzată, într-o nouă stampă mică, dar clară și intensă, deopotrivă colorată manual. Mai multe indicii ne determină să presupunem că face parte dintr-o culegere de imagini despre Europa, intitulată „Gloria și forța Europei", fiind a 58-a planșă, din cele 200 apărute, cuprinzînd cele mai remarcabile orașe, fortărețe, porturi, peisaje, cîmpuri de bătălie.

În „Manualul amatorului de stampe" Chales le Blanc citează ca autor de stampe pentru cartea amintită pe Gabriel Bodhener, gravor elvețian (1664—1758), ce figurează ca autor și pe o altă stampă din colecția Mircea Petrescu. Poate că această stampă să fi fost inclusă într-o ediție mai tîrzie a aceleiași cărți.

În sfîrșit, ce-a de-a patra stampă cu același subiect face parte dintr-un album generos de stampe cu titlul: „Descrierea principalelor orașe, porturi, insule din Golful Veneției...", autor: Gaspar

Berrard Baron: *Prințesă Valahă*. Acvaforte și daltiță. 1712—1713

Alois von Saar: *Portul Brăila*. Litografie 1826

Boutatts, care a lucrat în a doua jumătate a secolului al XVII-lea pentru libuari.

Aceste patru lucrări evocă o epocă a explorărilor geografice în care artiștii colaborează cu cartografii, cu geografii, precum Georg Hoefnagel cu renumitul Ortelius.

Există și gravori care se raportează la subiectul ales pe baza unei documentări mai puțin riguroase, compensînd prin descrieri imaginare spectaculoase, susținute de o tehnică a redării peisajului, minuțios stăpînită.

În cele trei stampe prezentînd Alba Iulia, Sibiul și Sucoava, flamandul Iacob Harrewyn (1643—1732) folosește știința redării planurilor succesive și a unghiurilor de vedere largi; panorame aduse la scara umană prin scene sau personaje în peisaj.

Această știință începută prin Ioachim Patenir, continuată prin Pieter Brueghel cel Bătrîn și alți artiști flamanzi și olandezi, conferă unui spațiu cunoscut o dimensiune complet nouă, lectura îmbogățindu-se treptat pe măsură ce imaginea este privită.

După aceste imagini vizionare, colecția oferă o continuitate în redarea oamenilor și a locurilor românești prin stampe realizate după desene și picturi făcute la fața locului, începînd din secolul al XVIII-lea, dar mai ales în secolul al XIX-lea.

Astfel, subiectele dintr-o „Culegere de 100 de stampe reprezentînd diverse națiuni din Levant trase după tablourile pictate după natură în 1707—1708 de Dl de Ferriol, ambasador al regelui la Poartă, gravate între 1712—1713...", publicată la Paris în 1714, redînd prințesa, bărbatul și tînăra valahă, create de trei gravori francezi (P. Rochefort, Bernard Baron, Jean Baptist Haussard) după desenele flamandului J. B. von Mour, devin modele foarte răspîndite.

Colecționarul a urmărit să cuprindă toate reluările acestor subiecte așa cum au apărut ele în alte ediții referitoare la ținuturile noastre. Repetarea în mai multe versiuni a celor trei personaje în variante mult simplificate confirmă succesul de care s-au bucurat aceste figuri în epocă.

O serie nu mai puțin cunoscută și care a generat reluări ulterioare este aceea a gravurilor englezului William Watts, gravor de peisaje după locuri și monumente din Balcani și Orientul Apropiat. Cu toate că gravorul este cel menționat, această serie este în general atribuită desenatorului Luigi Mayer, eroare nejustificată, mapa cu gravuri conținînd precizări referitoare la autori.

Colecția „Petrescu" nu cuprinde piese din primul tiraj inclus în volumul: „Vederi din Turcia în Europa și Asia cuprinzînd Romelia, Bulgaria, Walahia, Siria și Palestina selectate din colecția Sir Ro-

Ludwig Erminy: *Vederi de pe Dunăre. Cetatea Turnu.* Litografie colorată. 1826

Franz Wolf: *Porțile de Fier.* Litografie colorată. 1826 (Fotografii de Cornelia Șoancă)

bert Ainslie, Londra, 1801", nici din al doilea, din 1803 ci din cel de la 1809. Sînt șase gravuri (serie incompletă) în acvaforte și acvatinta, colorate manual, publicate în editura R. Bewyer, la Londra. Acest ultim tiraj este cel mai bine realizat și întîlnit în colecții publice și private.

Ultimul ciclu amplu de stampe realizate de artiști străini pe meleaguri românești și cuprinse în colecția „dr. M. Petrescu", se intitulează „Vederi dunărene de la izvor și pînă la vărsarea în mare", este o colaborare dintre mai mulți desenatori și litografi austrieci între care Franz Wolf, Ludwig Erminy și Adolf Kunike, care este și editorul albumului. A apărut la Viena în 1826. Nu întrunește calitățile ansamblului gravorului William Watts, este monoton și descriptiv, cu naivități în expresie, transpunerea desenelor în litografie este stîngace.

Litografia lui Alois von Saar despre portul Brăila este cea mai închegată, naivitatea stilului nu stînjenește: dialogul scenei de gen cu ansamblul peisajului este bine susținut.

Printre ultimele lucrări remarcate este o litografie — Auguste Raffet, *Carantina de la Sculeni* — din renumitul album „Călătorie în Rusia meridională și în Crimeea prin Ungaria, Valahia și Moldova" și trei xilogravuri decupate din jurnale de secolul XIX reprezentînd monumente din Transilvania ca ultime peisaje documentar-artistice înainte de apariția fotografiei.

Această sumară trecere în revistă a colecției de stampe donate, înlesnește și cîteva concluzii privind genul pe care îl reprezintă:

1. Între documentar și artistic cîteva stampe reușesc să depășească limitele documentarului devenind implicit cap de serie pentru reluări succesive, obicei foarte răspîndit în lumea gravurii.

2. În cazul stampelor la care ne referim, rolul editorilor a fost esențial pentru crearea unor opere reprezentative.

3. În ce privește desprinderea stampelor din cărți, fenomenul poate fi comparat cu scoaterea obiectelor de artă din mediul lor și plasarea în muzee, obiectul este înstrăinat dar crește posibilitatea cunoașterii sale.

Totuși o adevărată colecție de stampe de tipul celor prezentate ar trebui să aibă în facsimil cărțile în care acestea au figurat pentru a reface contextul inițial. Nu surprinde faptul că, în acest secol al imaginii, stampele continuă „să iasă" din cărțile lor pentru a fi văzute, răspîndite.

În concluzie, a parcurge colecția de stampe a dr. Mircea Petrescu înseamnă a urmări prin ce ecouri imagistice s-au reverberat evenimentele, imaginile Țării Românești în toate colțurile Europei și mai departe, înseamnă a descoperi realitatea istorică prin mijloacele unui gen figurativ multiplicabil și poate mai accesibil chiar decît litera scrisă: genul gravurii.

RÉSUMÉ

Dans la donation „Artémise et le docteur Mircea Petrescu" entrée en 1989 au Musée des Collections de Bucarest, il y a un fonds qui se distingue tout particulièrement par sa rarité et par son intérêt, à savoir celui des estampes sélectionnées sur un thème unique: l'histoire des Pays Roumains.

L'on a rassemblé des exemplaires de cinq siècles de gravure, illustrant des sites, des gens, des événements, des coutumes du territoire de notre pays. Il s'agit pour la plupart d'illustrations parues dans de vieux livres roumains et étrangers ainsi que de pages d'album que des maisons d'édition de capitales renommées de la culture (telles Anvers, Bucarest, Londres, Paris, Vienne) ont fait circuler.

Le souci du collectionneur a été de choisir les exemples les plus remarquables de l'iconographie historique roumaine dans le domaine du portrait et des redoutes ou des types spécifiques de personnages costumés réunis dans des recueils amples traitant du sud-est de l'Europe. Tout le fonds auquel nous nous rapportons est riche en estampes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, en ouvrages qui peuvent illustrer la lutte antiottomane non seulement par la présentation des princes régnants, de Michel le Brave à Constantin Brancovan, Démètre Cantémir, au Grand Vizir Cara Mustafa et Sinan Pacha, mais aussi dans les plans de certaines batailles célèbres et surtout dans la description de certains châteaux-forts de cette époque-là.

Après une présentation sommaire de l'historique de cette partie de la collection du docteur Mircea Petrescu, l'on passe en revue les exemplaires donnés les plus importants.

Leurs auteurs sont pour la plupart des artistes spécialisés en ce genre artistique, tels: Georg Hoefnagel, Gabriel Bodener, Gaspar Bouttats, Jacob Harrewy, Dominicus Custos, Giulio Cesare, Balthazar Moncornet, Giovanni Battista Bonacina, Laurentio Cesare, Paulus Fürst, Cornelius Meissens, William Watts, Auguste Raffet, Adolf Kunike, ainsi de suite.

Parcourir la collection d'estampes du dr. Mircea Petrescu, cela signifie poursuivre la manière dont les événements, les images des Pays Roumains sont réverbérés dans tous les coins de l'Europe et plus loin encore, cela signifie découvrir la réalité historique aux moyens d'un genre multiplicable et donc plus accessible que la littérature écrite même: le genre de la gravure.

RAPORTUL CERCETARE–EDUCAŢIE ÎN SPRIJINUL OCROTIRII NATURII

ANINA JECU

Abordarea acestei teme credem că este pe deplin justificată, dacă ne gîndim la faptul că:

a) muzeele au dobîndit în contemporaneitate o mare importanţă, impunîndu-se în viaţa socio-culturală, devenind element al cotidianului, al modului de trai, al timpului liber şi bineînţeles al culturii, considerînd aceasta atributul de bază al omului modern;

b) muzeele de ştiinţele naturii nu-şi mai pot permite să rămînă doar oaza de linişte dintr-o după-amiază de duminică, ci îşi demonstrează din plin actualitatea rosturilor lor sociale, realizînd în mod creator principiul modern al integrării cercetării cu educaţia;

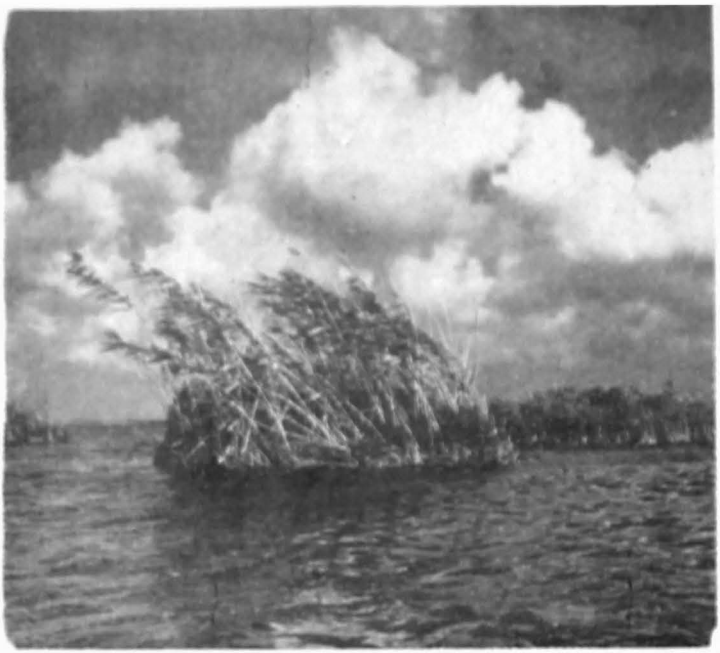
c) raportul cercetare-educaţie este astăzi o realitate a muzeografiei pe plan mondial, ce stîrneşte adesea dispute asupra compatibilităţii sau incompatibilităţii uneia sau alteia dintre cele două noţiuni.

Este cunoscut faptul că cercetarea în domeniul biologiei vizează lărgirea inventarului de cunoştinţe asupra vieţii, adîncirea înţelegerii prin explicare, pentru că muzeograful naturalist, în calitatea sa de specialist al domeniului, nu devine doar un colector de date, ci, prin analiză şi sinteză, le răspîndeşte la marele public, conducînd efectiv la vehicularea lor.

Tentativa creionării căilor şi metodelor de realizare a complexului şi dificilului proces de cercetare-educaţie comportă unele riscuri, respectiv imposibilitatea acoperirii tuturor laturilor componente ale celor două verigi. Aceasta cu atît mai mult, cu cît problema raportului cercetare-educaţie nu a fost, pînă în prezent, suficient abordată. Afirmaţia nu reprezintă nicidecum un paradox, un joc gratuit de cuvinte, pentru că dacă din punct de vedere teoretic problema este clar ştiinţific fundamentată, în practică nu toate acţiunile educative organizate se ridică la nivelul exigenţelor actuale, nu au întotdeauna finalitatea scontată, necorespunzînd din punct de vedere al calităţii, al eficienţei.

După părerea noastră, validată de o practică muzeografică suficient de îndelungată, raportul cercetare-educaţie realizat de Muzeul „Deltei Dunării" din Tulcea a avut sorţi de izbîndă pentru că a fost privit atît ca un act de cultură plenar, ca o acţiune de informare ştiinţifică, cît şi ca proces de perfecţionare educaţională a elevilor. Drumul a fost lung şi anevoios şi îndrăznim să spunem că de multe ori chiar neplăcut, cu toată pasiunea care ne animă. Contactul nemijlocit dintre cercetare şi educaţie a constituit şi pentru noi, reprezentanţii Secţiei de ştiinţele naturii a Muzeului „Deltei Dunării", o aspiraţie permanentă, un program urmărit cu consecvenţă.

Investiţi cu răspunderi în adîncirea cunoaşterii multilaterale a nordului Dobrogei, a Deltei Dunării şi nu numai, a elucidării problemelor dificile, a elaborării concluziilor, ne-am propus şi am grupat forţele de cercetare pe probleme prioritare de ocrotire a naturii zonei



Formație de plaur în Rezervația Roșca — Buhaiova din Deltă

Dispunînd în urma cercetărilor de o serie de date bogate și valoroase, privind flora și fauna Deltei Dunării, am atras publicul vizitator, pe elevi în special, spre muzeu, prin formele și mijloacele de activitate specific muzeale. Acțiunile noastre poate că uneori au contrariat, alteori au entuziasmat, dar pînă la urmă s-au impus. Înfruntînd uneori concurența informațională a emisiunilor de radio și televiziune, am dovedit că Muzeul „Deltei Dunării" și-a găsit firesc și necesar, funcțional și armonios, locul în preocupările tînărului de azi. Dintre formele de activitate specific muzeale pe linia ocrotirii naturii, vizitele în expoziția de bază rămîn destul de numeroase. Acestea sînt organizate înainte sau după predarea unor lecții, a unor capitole din manualele școlare sau imediat după acestea.

Întocmai ca acum cinci secole, cînd lumea nu trăia atît de vizual ca astăzi, iar Leonardo da Vinci spunea că: *„a vedea înseamnă a crede"*, noi am considerat că elevul din cursul primar trebuie să descopere ce spun obiectele de muzeu într-un alt limbaj decît cel al textelor sau inscripțiilor.

Pe elevii din cursul gimnazial, conversațiile și dialogurile desfășurate în fața biogrupelor, dioramelor, a bazinelor de acvariu i-au ajutat să-și formeze convingeri fundamentate științific, răspunderi și motivații de acțiune responsabile față de protecția florei și faunei Deltei Dunării.

Nu puțini elevi au plecat din muzeu cu spiritul luminat, cu o experiență îmbogățită pe linia cunoașterii naturii și nu doar cu unele curiozități satisfăcute.

Unii elevi vin la muzeu ca să vadă, alții ca să fie văzuți, unii mai vin din dorința de a avea ce povesti colegilor, prietenilor, știind că e frumos să relatezi că ai vizitat în cutare călătorie un anume muzeu, chiar dacă este vorba doar de o inventariere. O simplă plimbare dominată de indiferență, de absență, de ideea că oricum și fără ce văd aici se poate trăi, nu înseamnă vizitarea muzeului, ci mai degrabă o trecere a lui în palmares, prilej de a spune: *„muzeul cutare, da l-am văzut"*. De fapt numai pen-

Actizitate ce contrazine legislației de protecție a monumentelor naturii din ghiolul Buhaiova

tru atita lucru, nici măcar nu este necesar să ajungi la muzeu, foarte bine se poate consulta un ghid turistic. De fapt, intîlnirea cu muzeul ține de cunoștințe, de temperament, de mediul formativ, căci a intra într-un muzeu înseamnă a săvîrși încă din intenție un act de cultură, ceea ce se întîmplă destul de rar.

O altă formă de activitate utilizată în sprijinul ocrotirii naturii a fost organizarea de expuneri pe teme privind relația om-natură urmate de proiecții de filme documentare de scurt-metraj. Din două în două săptămîni, aceeași clasă, același profesor, dar mai ales alte și alte obiecte muzeale, reunite în microexpoziții temporare au dat coerență raportului cercetare-educație. Ne-am dat seama că numai înalta calitate științifică și uneori gustul aproape impecabil al unor expoziții de genul: „Letea — arhivă floristică și faunistică", „Formă și culoare în lumea insectelor", „Frumuseți naturale și elemente ocrotite din județul Tulcea", „Combaterea biologică în sprijinul omului" l-au determinat pe elevul grăbit și blazat de prea multele informații ce-l înconjoară să nu-și mai dramuiască timpul și să renunțe destul de ușor la spectacolul de sunet și lumină, în favoarea acțiunilor noastre. Sigur că nu ne-am făcut iluzii, că numai după cîteva ore petrecute în muzeu, elevii s-au instruit, dar am simțit în ei curiozitatea, dorința unei confruntări, nevoia de informare despre lumea miraculoasă a insectelor de exemplu.

În măsura în care, după terminarea acțiunilor noastre, surprindem grupuri de elevi gîndind la evenimentele viitoare privind relația om-natură, făcînd speculații asupra lor sau poate chiar anticipîndu-le, conchidem că ele și-au atins pe deplin utilitatea.

Deci muzeul nu s-a transformat doar în săli de așteptare, în locuri de întîlnire pe timp nefavorabil asemeni holurilor hotelurilor, unde, pe lîngă fotolii și mese rotunde, se mai întîlnesc uneori vitrine cu păsări împăiate, toate însă cu valoare doar strict decorativă. Aceasta și pentru că elevul a trecut de la faze: *„îmi place"* sau *„nu îmi place"* la faze motivări argumentate, constatarea îndemnîndu-ne nu o dată la rejudecarea valabilității mijloacelor tradiționale de lucru

cu elevii, asumîndu-ne sarcini mult mai grele, privind calitatea lor, chiar dacă momentan nu le putem îndeplini.

Pentru elevii de liceu, excursiile tematice realizate în sălile muzeului îmbinau în mod armonios interesul ştiinţific cu cel de delectare, ele constituind cadrul motivaţional deosebit de optim de formare a unei atitudini civilizate faţă de natură. Ne-am propus şi am realizat teme deosebit de complexe, în cadrul excursiilor cum ar fi: cunoaşterea ecosistemelor deltei, conservarea naturii deltei, rezervaţiile naturale ale Deltei Dunării.

Succesiunea logică a temelor propuse şi realizate, privind conservarea naturii, adaptarea expunerii la categoria de vîrstă şi nivelul de pregătire al elevilor, au făcut ca acţiunile noastre să se transforme de multe ori într-o cerinţă culturală, a cărei satisfacere devenea imperios necesară.

Modul în care am făcut transferul unor priceperi şi deprinderi, modul în care am realizat trecerea de la teorie la practică, felul în care am îmbinat inducţia cu deducţia în procesul de cunoaştere a naturii sînt numai cîteva din problemle pe care ni le-am pus, care şi-au aşteptat explicaţia şi demonstraţia. Am pus pe elevi nu în situaţia de consumator al educaţiei, fie ea chiar şi ecologică, de recipient în care trebuie turnată ştiinţa, ci de făuritor al propriei lor personalităţi.

Referindu-ne la conţinutul de idei al procesului cercetare-educaţie, amintim că au fost vizate trei elemente: formarea concepţiei ştiinţifice despre lume şi viaţă a elevilor, a atitudinii lor morale şi a unui comportament specific, privind raportul om-natură.

Elevii înţeleg că ocrotirea naturii trebuie să intre în etica şcolară, profesională, turistică, aceasta întrucît omul nu are dreptul moral să distrugă ceea ce nu el a creat. Acţionăm cu eficienţă la vîrsta maximei receptivităţi, cînd modelarea caracterelor elevilor nu are de luptat, decît cel mult cu o anumită zestre ereditară, pe care şi educaţia de muzeu ar putea-o estompa, dînd cîmp de afirmare trăsăturilor pozitive. În această situaţie, chiar dacă ar fi adevărat cum spun unii că educaţia de muzeu nu-i dă elevului o altă inimă, nici o altă fire, că nu schimbă nimic în adîncul lui şi nu atinge decît aparenţele, stăruim să spunem că educaţia ecologică, făcută de muzeu, nu este zadarnică.

Accentuăm caracterul dialectic pe care l-am dat propagandei ştiinţifice, întrucît în gîndirea tînărului de azi orice proces implică în mod logic noţiuni ale unei cauze şi ale unui efect. Pentru că a prezenta cauzele, înseamnă a tinde spre explicaţii fundamentale teoretice, raţionale şi controlate practic. A prezenta efectele înseamnă previziune cu ineluctabilele efecte, de ordin utilitar.

Prin acţiunile organizate de muzeu, demonstrăm că pentru salvarea naturii de efectul distrugător al civilizaţiei este hotărîtor modul în care educaţia făcută de muzeu va imprima generaţiei contemporane o concepţie ecologică despre lume, va forma noţiuni clare despre dependenţa omului ca specie biologică faţă de natură, asupra responsabilităţii lui sociale de a asigura un cadru natural propice existenţei sale, asupra obligaţiei ca în propriul său interes să asigure perpetuarea tuturor elementelor de floră şi faună, precum şi gospodărirea raţională a resurselor solului şi subsolului.

METODE DE RESTAURARE A STEAGURILOR VECHI PICTATE

SPIRIDONIA MACRI

Activitatea de conservare și restaurare a steagurilor a pus în practică noi procedee de lucru, ținînd seama de diversitatea materialelor din care sînt compuse aceste exponate și funcțiile lor bine definite.

Restaurarea steagurilor a fost și rămîne o problemă dificilă de rezolvat, avînd în vedere faptul că structura din care sînt compuse a suferit și s-a modificat datorită condițiilor speciale în care au fost păstrate, influenței factorilor mediului ambiant și mai ales faptului că unele steaguri au fost „martori" la mari evenimente istorice. Așa se explică de ce drapele sau stindarde cu valoare istorică de la începutul secolului al XX-lea sînt mai deteriorate decît cele confecționate din aceleași materiale din secolele XVI, XVII, XVIII.

Este adevărat că apariția războiului mecanic de țesut și crearea unor clase de coloranți sintetici au dat naștere unor materiale mai puțin rezistente. Totuși, deteriorările și degradările pe care le întîlnim la majoritatea steagurilor se datoresc unor factori fizico-mecanici. Așa se explică faptul că numai după 30—40 ani de la participarea lor la evenimente istorice aceste steaguri au suferit intervenții de consolidare, mai mult sau mai puțin bazate pe principiile conservării și restaurării, unele intervenții grosolane dăunînd pieselor și grăbind procesul de degradare.

Sîntem la începutul unui drum, cînd mijloacele de investigație asupra materialelor sînt în curs de perfecționare, sîntem la curent cu unele realizări din domeniul științei și tehnicii privind materialele și substanțele noi apărute în industrie, fără de care activitatea noastră de conservare și restaurare nu ar fi posibilă. Este necesar să se țină seama de faptul că mijloacele tehnice de investigație și materialele noi folosite în restaurarea pieselor ,pe care le vom analiza, nu trebuie să afecteze valoarea documentar istorică și artistică a steagurilor. Scopul cercetării este, în primul rînd, stabilirea compatibilității dintre materialele vechi și noi și, în al doilea rînd, problema originalității piesei, recuperarea din întregul ei a tot ceea ce se poate salva.

Fără o metodă științifică adecvată, bazată pe principiile conservării și restaurării, nu vom putea opri procesul de degradare și piese cu mare valoare istorică vor dispărea. Aceste probleme au fost urmărite și de Laboratorul zonal de la Muzeul Național de Istorie a României în procesul de restaurare a unor steaguri pictate pe care le vom prezenta în acest articol.

Steagurile sînt alcătuite din țesături croite în forme și dimensiuni diferite, pictate cu diferite scene și simboluri legate de funcția istorică pe care o îndeplinesc .Ele pot fi confecționate din două țesături detașabile pictate separat, sau dintr-o singură țesătură pictată pe ambele fețe. În procesul de restaurare este important de studiat atît structura materialelor din care steagul a fost realizat la origine, cît și tehnica de execuție, pentru că în decursul anilor țesătura steagului și pictura au reacționat diferit la

Drapelul Regimentului 36 Infanterie (înainte de restaurare)

factorii mediului ambiant, la factorii fizico-mecanici și chimici.

La origine, un steag pictat era executat astfel: o țesătură sau mai multe țesături, unite între ele, erau perfect întinse pe o ramă, iar suprafețele ce urmau să fie pictate erau delimitate și impregnate cu un grund subțire și transparent, pe ambele fețe, după caz. Acest grund era preparat fie pentru culori tempera, fie pentru culori ulei, iar pictura era executată liber în cazul unor scene religioase și simboluri sau cu ajutorul unor șabloane, în cazul cifrurilor și stemelor. Tehnica șabloanelor a fost descoperită în timpul restaurării drapelului de luptă al Regimentului 36 Infanterie, găsindu-se o ștemă identică la drapelul de luptă al Regimentului 4 Artilerie.

În restaurarea unui steag pictat trebuie să avem în vedere faptul că pictura face parte integrantă din întreaga lui compoziție. Nu putem restaura pictura fără să ținem seama de țesătura steagului, mai ales că ea constituie suportul de bază. Suportul de bază al steagurilor pictate pe care le-am amintit este din țesătură de mătase naturală, material care prin structura sa are o rezistență mică față de influența mediului ambiant. Problemele întîlnite în restaurarea acestor steaguri au fost dificile, avînd în vedere modul diferit de tratare, pe de-o parte a țesăturii, pe de altă parte a picturii, ele constituind un tot unitar, atît în timpul procesului de restaurare, cît și în stadiul de expunere a piesei gata restaurate.

Practica de restaurare a acestor steaguri necesită, în primul rînd, conservarea fragmentelor existente. Nu ne interesează refacerea fragmentelor pierdute sau redarea culorilor, ci stabilizarea picturii existente. Pictura pe steag se deosebește de pictura de șevalet prin consistența suportului, prin compoziția grundului, prin maniera de lucru a picturii și a compoziției culorilor. Pictura steagului nu este perfect întinsă, ea face parte din structura lui funcțională. Din această cauză ea s-a deteriorat destul de repede, cît și datorită solicitărilor la care steagul a fost supus. Procesul de restaurare a picturii pe steag se bazează, în parte, pe metodologia restaurării picturii pe șevalet dar fiecare operațiune este studiată, încercată și folosită în condițiile existente.

În procesul de investigare, la fel ca și la pictura pe șevalet, pictura pe steag este analizată, în primul rînd, ca obiect de volum, cu structură în straturi, suportul, grundul, stratul de culoare, stratul protector fiind elementele principale.

Suportul materialului pe care este executată pictura poate fi din țesătură de bumbac, mătase naturală, lînă, iar cercetarea lui este importantă deoarece în cazul nostru a suferit deteriorări mari, iar datele obținute contribuie, în procesul de restaurare, la găsirea unor soluții adecvate.

Grundul, următorul strat de bază, format dintr-un strat subțire, transparent, este compus dintr-un liant și material de umplutură, neacoperind textura țesăturii. Caracterul grundului, com-

A doua față a steagului Societății „Arcul", a plăpumarilor și tapițerilor din București (înainte de restaurare)

Detaliu de pe prima față a steagului Societății „Arcul" (înainte de restaurare)

poziția acestuia au fost modificate de-a lungul anilor, iar cunoașterea proprietăților lui ne ajută în alegerea metodelor de restaurare. Analiza grundului, a componentelor sale se reduce, de obicei, la determinarea compoziției chimice și la cercetarea microscopică a secțiunii transversale, care, de regulă, se obține ușor de pe marginea pînzei, la pictura de șevalet, fiind mai greu de obținut din pictura de pe steag, existînd riscul traumatizării ei. În compoziția grundului se găsesc clei animal sau vegetal, ipsos, praf de cretă*.

Stratul de culoare, subțire, este omogen din punct de vedere al compoziției, fiind format din pigment de origine minerală sau organică și liant. Un strat de culoare este alcătuit din două sau mai multe culori, avînd în compoziție granulele a doi sau mai mulți pigmenți.

Detaliu de steag ce redă gradul de degradare a țesăturii de mătase

Liantul este de natură organică și poate fi de proveniență vegetală sau animală. Ca liant folosit în pictura pe steaguri întîlnim gălbenușul de ou și albușul, amestecat uneori cu rășini în pictura tempera, sau cleiuri vegetale și rășini în pictura de ulei.

Stratul de pictură este cea mai importantă parte a steagului, pentru că el determină valoarea documentar-istorică și artistică a acestuia. De aceea, majoritatea mijloacelor fizice, chimice și fizico-chimice de cercetare se elaborează pentru studierea stratului de culoare, în vederea determinării proprietăților fizice și compoziției acestuia.

Stratul de lac, strat protector aplicat în scopul protejării picturii, se prepara în trecut din rășini naturale, care, pînă în secolul al XVI-lea, se amestecau cu cleiuri vegetale. Începînd din secolul al XVII-lea, s-a utilizat lacul de topal, iar din secolul al XIX-lea, lacul de damar.

În pictura steagurilor, lacul protector era utilizat în special la pictura în tempera, iar analizele de laborator sînt dificil de realizat, deoarece aceasta, în urma patinei obținute în decursul anilor, capătă aspectul picturii în ulei. În analiza picturii pe steaguri am folosit metode fizice optice de cercetare. Aceste cercetări au fost efectuate vizual sau prin fotografiere obișnuită. În lumină vizibilă pictura a fost privită în întregime, apoi studiată pe porțiuni, fragmente, detalii. S-a folosit lupa și stereomicroscopul, analizîndu-se detaliat caracterul tușelor, modificarea structurii, au fost stabilite locurile pentru luarea probelor necesare analizei, deteriorările stratului de pictură, observîndu-se, prin crăpături, delimitarea stratului pictural de grund. Metodele fizice de cercetare, numite metode care nu degradează pictura, dau date precise privind tehnica de execuție a picturii și structurii acesteia, însă posibilitățile acestor metode sînt limitate în analizarea materialelor utilizate de pictori. Asemenea date pot fi obținute numai prin analiza chimică și cea fizico-chimică, care vizează nu opera în întregime, ci numai mostrele, substanțele luate din pictură.

În laboratorul nostru de investigații, în scopul determinării grundului și a compoziției stratului de culoare, au fost efec

Etapă de lucru în restaurarea steagului — consolidarea pe suport

tuate analize spectrografice de emisie, probe comparative între albuşul şi gălbenuşul de ou şi cleiul de peşte şi animal, probe comparative între culori ulei şi culori tempera. De asemenea, au fost efectuate probe de determinare a punctului de topire a stratului de culoare, reacţii de culoare în eprubetă şi la stereomicroscop.

Dacă determinarea pigmenţilor şi materialelor de umplutură ale grundului este posibilă, determinarea liantului din culori şi din lacul protector vechi este o problemă dificilă. De asemenea, date istorice privind materialele de pictură avem puţine, ele fiind cuprinse în unele tratate şi îndreptare privind tehnica picturii din evul mediu şi Renaştere. Istoria dezvoltării chimiei şi fabricării industriale a culorilor, foarte importantă pentru studierea materialelor de pictură din secolele XVIII—XX, nu ne oferă date complete privind materialele de pictură. Deci, pictura, prin analizarea ei atentă, ne furnizează un material vast privind utilizarea culorilor, a grundurilor şi lacurilor în anumite epoci istorice.

Formele de degradare întîlnite la cele trei steaguri din ţesătură de mătase naturală sînt diferite şi deosebite; fiind unicate, ele se deosebesc şi prin conţinutul lor istoric documentar: steagul Regimentului 36 Infanterie, alcătuit dintr-o singură ţesătură şi pictat pe ambele feţe, avînd puţine fragmente de pictură; steagul Asociaţiei plăpumarilor şi tapiţerilor, alcătuit din două feţe detaşabile, cu pictură pe ambele feţe; steagul Agiei, alcătuit dintr-o singură ţesătură, pictată pe ambele feţe; ultimele două steaguri au suprafeţe mari de pictură. Deci trei steaguri diferite, cu probleme de restaurare dificile, la care metodologia de restaurare a necesitat soluţii noi de rezolvare a problemelor, valabile şi pentru alte obiecte textile.

Primul steag intrat în restaurare, drapelul Regimentului 36 Infanterie, din colecţia Secţiei de istorie modernă a Muzeului Naţional de Istorie a României, a participat la primul război mondial. Confecţionat dintr-o ţesătură de mătase tricoloră, drapelul a fost pictat iniţial în partea centrală, pe ambele feţe, cu stema României din timpul lui Carol I şi cu cifrul regal în cele patru colţuri. Deteriorările fizico-mecanice şi fizico-chimice fac vizibile doar nişte fragmente

Prima față a steagului Societății „Arcul" după restaurare

de pictură și mătase. Dat fiind gradul foarte avansat de deteriorare, anterior a fost asigurat pe ambele fețe cu un tul din bumbac, iar fragmentele foarte deteriorate au fost fixate prin coasere, între fragmente de tul, cu fire groase din bumbac. Firele au contribuit negativ la starea de conservare a mătăsii și a fragmentelor de pictură, acestea desfăcîndu-se în bucăți, în urma înpunsăturilor. Aceste intervenții au fost aplicate la o serie de steaguri venite de la Muzeul Militar Național și au fost efectuate, după unele date, între anii 1930—1940. Lipsurile foarte mari ale mătăsii și picturii au pus problema recuperării la maximum a fragmentelor existente. Problemele ridicate sînt valabile pentru toate steagurile cu pictură.

Curățirea, operație dificilă în cazul obiectului nostru, nu putea fi rezolvată decît local. După nenumărate încercări, a fost confecționată o masă specială, valabilă pentru toate genurile de piese care nu se pot imersa, masă alcătuită din straturi absorbante, iar mătasea și pictura pot fi curățite separat. O problemă dificilă a fost reconstituirea fragmentelor de pictură și mătase, restabilindu-se în acest fel și dimensiunile originale ale piesei. De menționat banda albastră, care, înainte de reconstituire, era prezentă sub forma unui mănunchi de fire, dar după restaurare au ieșit la iveală fragmente de pictură din ghirlanda stemei. În consolidarea fragmentelor de pictură am folosit metoda de consolidare a picturii de șevalet, ținînd seama de faptul că pictura este dublă. Deci concentrația soluției de consolidare a fost redusă la jumătate, după multe încercări și probe, adăugînd și o concentrație mică de glicerină, în scopul tratării suportului de mătase, foarte fragil.

În problema consolidării steagului, găsirea unui suport adecvat, avînd în vedere că el este alcătuit dintr-o singură țesătură cu două fețe, a constituit, de asemenea, o operațiune dificilă. Ea a

A doua față a steagului, după restaurare

fost rezolvată, după nenumărate încercări, ținînd însă seama, în primul rînd, de principiile restaurării și conservării și apoi de imaginea estetică reprezentată de steagul în expunere.

Prin conținutul său istoric-documentar, se impune, în procesul de restaurare a unui steag, folosirea unui suport transparent. Acest suport folosit în atelierul nostru este un tul de nylon transparent, rezistent, cu afinitate la coloranții acizi. Am găsit o nouă metodă de vopsire cu coloranți pigmenți, care nu modifică tușeul, aspectul și rezistența materialului afectat de vopsirea anterioară prin fierbere. Ei sînt rezistenți la lumină și la spălare, dau posibilitatea nuanțării infinite a culorilor, mergînd pînă la crearea unor culori identice cu cele de pe piesă. Deci metoda vopsirii suportului transparent în culorile patinate ale steagului este o metodă nouă, pe care am elaborat-o în restaurarea steagurilor, în scopul vizibilității detaliilor documentar-istorice și artistice ale piesei și care a dat rezultate bune.

Avînd în vedere proprietățile supraelastice ale suportului de consolidare, greu de manevrat în procesul de restaurare a steagului descris mai sus, el a fost vopsit prin metoda amintită cu coloranți pigmenți, în culorile steagului și folosit ca prim suport de consolidare printr-o metodă nouă, care a dat rezultate bune, la toate steagurile aflate în procesul de restaurare. De asemenea, firele foarte fine, vopsite cu coloranți rezistenți la lumină, compatibile cu materialele piesei, precum și substanțele ajutătoare au contribuit la o bună fixare a fragmentelor, metoda de restaurare fiind reversibilă.

O nouă metodă, elaborată în procesul de restaurare a obiectului textil descris mai sus, a fost utilizată la reconstituirea stemei și a cifrurilor pictate pe cel de-al doilea tul suport al steagului, în scopul unei documentații a elementelor de desen și culoare, fără a afecta originalitatea piesei și principiile restaurării și conservării. Restaurat prin metodele descrise mai sus, în final, drapelul de luptă apare bine consolidat, reconstituit în forma sa inițială, redîndu-i-se culorile și elementele

Detaliu după restaurare

de pictură şi desen sugerate pe tulul suport.

Metodele descrise mai sus sînt valabile pentru toate piesele analizate şi intrate în procesul de restaurare.

Consultînd materiale străine, am să citez o remarcă a lui Johan Lodewijks, directorul Laboratorului central de cercetări pentru obiecte de artă din Amsterdam, de care este legată, într-o măsură, şi metoda mea de reconstituire descrisă mai sus: *„Realizarea unei imitaţii dintr-un material subţire transparent este preferată unei copii naturale dintr-un material identic cu materialul original al steagului, deoarece imitaţia dintr-un material subţire dă dimensiunea originală şi desenul, cît şi culoarea, într-un mod care nu distrage atenţia vizitatorului de la fragmentul original"***.

Un alt steag cu probleme deosebite în ceea ce priveşte restaurarea picturii a fost Steagul Societăţii „Arcul", a plăpumarilor şi tapiţerilor din Bucureşti (aflat în patrimoniul Secţiei de istorie modernă), care datează de la 1885, deci după mai puţin de 100 de ani a intrat în procesul de restaurare. Aici am întîlnit toate formele de degradare, atît în ţesătura de mătase, cît şi în suprafeţele de pictură. Avînd dimensiunile de 1,50/1,55 m, steagul, în formă dreptunghiulară, are două feţe detaşabile, fiecare faţă fiind confecţionată din trei benzi tricolore. Pe faţa avers a steagului este pictat un medalion central compus din două registre, care ilustrează, în partea superioară, pe tonuri de gri, o scenă religioasă cu sfinţi, patronii breslei respective, iar în partea inferioară, pe fond roşu, un grup de unelte încrucişate care reprezintă însemnele breslei. De asemenea, faţa steagului este decorată cu o inscripţie cu denumirea societăţii şi data înfiinţării ei, cu litere poleite în foiţă de aur şi un chenar pe cele patru laturi, cu motive geometrice vegetale stilizate, poleite tot în foiţă de aur.

Reversul steagului este ilustrat central cu stema României din timpul lui Carol I, cu inscripţie şi chenar în aceeaşi tehnică utilizată pe avers.

Steagul a suferit deteriorări mari fizico-chimice, ajungînd într-un grad avansat de degradare. Suportul picturii din mătase a suferit — prin depuneri de praf şi murdărie — cearcăne de umezeală, pierderi din ţesătură, decolorare, fragilizare, în suprafeţele pictate, pe ambele feţe, au apărut găuri, rupturi, lipsuri din stratu

Ștampila originală existentă pe steagul Societății „Arcul", a plăpumarilor și tapițerilor din București

pictural și suport, desprinderi în unele porțiuni și pulverizarea stratului pictural. De asemenea, au fost pricinuite pierderi din pelicula aurită din inscripție și chenar, pierderi din suportul și culoarea de bază pe care aceasta a fost aplicată, precum și oxidarea peliculei aurite. Deteriorările mari descrise nu sînt rezultatul unei îmbătrîniri naturale, ci al unor factori fizico-mecanici, al unor condiții necorespunzătoare de păstrare.

Restaurarea picturii a ridicat unele probleme asemănătoare cu cele întîlnite la pictura de șevalet, probleme ce au fost studiate și rezolvate conform situațiilor existente. Pentru a ilustra problemele dificile întîlnite, voi enumera cîteva operațiuni importante din procesul de restaurare a picturii steagului, care au fost efectuate în urma unor investigații, documentații și testări:

— testarea soluției de curățire;

— testarea soluției de lipire în vederea căptușirii picturii, operație necesară și dificilă;

— testarea soluției de impregnare în vederea consolidării stratului pictural;

— dublarea picturii de pe ambele fețe prin lipire cu un material textil neutru;

— consolidarea gradului și stratului pictural;

— punerea sub presă a picturii și mătăsii;

— tratarea suportului din mătase cu C.M.C. în vederea conservării;

— retușarea cu culori tempera a porțiunilor lipsă, în scopul unei reîntregiri estetice.

Aceste retușuri au fost efectuate ținînd seama și de faptul că pictura nu este prea veche, iar deteriorările nu au fost rezultatul unor îmbunătățiri naturale.

A urmat consolidarea mătăsii pe suport de bumbac și reconstituirea elementelor existente din inscripție și chenar, cu o rețea din mătase naturală fină, vopsită în culorile steagului.

Am pictat tulul protector în culorile steagului, reproducînd pictura, cu metodele descrise mai sus, asigurînd o rezistență și vizibilitate perfectă.

Deosebirea dintre pictura de șevalet și cea de pe steag constă în faptul că aceasta din urmă este necesar să fie protejată, datorită suportului fragil pe care este executată, cu ajutorul unui tul protector.

Metodele descrise mai sus au fost aplicate și în procesul de restaurare a celui de-al treilea steag care are dimensiuni mari, 2,30/2,60 m, cu probleme dificil de rezolvat, atît în restaurarea mătăsii, cît și a suprafețelor mari de pictură, steag, pe care îl voi analiza într-o etapă viitoare.

Fiecare dintre cele trei steaguri, avînd probleme deosebite, au necesitat în practica procesului de restaurare noi metode, ce se vor aplica și în restaurarea altor steaguri pictate, metode bazate numai pe investigații și testări.

Noile metode de restaurare folosite sînt reversibile, ele putînd fi înlocuite în viitor cu metode noi, raportate la dezvoltarea continuă a științei și tehnicii.

NOTE

* I. I. Grenberg, *Metode fizice și chimice de cercetare*, trad. din lb. engleză, în biblioteca Muzeului Național de Istorie a României, p. 6—8.

** Johan Lodewijks, *Conservation of flags*, în vol. Jentina E. Leene, *Textile conservation*, Londra, 1974, p. 174.

RÉSUMÉ

L'auteur de cet article, spécialiste dans l'atelier de restauration-textiles du Laboratoire zonal de restauration du Musée National d'Histoire de Roumanie, fait part de l'expérience qu'elle a accumulée lors de la restauration de deux pièces de patrimoine d'une valeur inestimable: le drapeau du Régiment 36 Infanterie, porté au cours de la première Guerre Mondiale et l'enseigne de la société „L'Arc" des matelassiers et des tapissiers de Bucarest, datant de 1885 et ayant les soieries et les surfaces peintes fort dégradées.

L'auteur reconnait se trouver au commencement d'un chemin nouveau, quand les moyens d'investigation sur les matériaux sont en cours de se perfectionner, mais elle tâche en même temps de se tenir au courant avec quelques-unes des réalisations de la science et de la technique en ce qui concerne les substances et les matériaux nouveaux parus dans l'industrie, sans lesquels l'activité de conservation et de restauration ne serait plus possible.

L'on remarque une nouvelle méthode élaborée dans le procès de restauration du drapeau du Régiment 36 Infanterie, méthode utilisée à la reconstitution des armoiries et des chiffres peints sur le deuxième tulle-support de drapeau, dans le but d'une documentation des éléments de dessin et de couleur, sans affecter pour autant l'originalité de la pièce et les principes de la restauration et de la conservation.

CERCETAREA CĂRȚILOR VECHI CA MĂRTURII ALE BOGĂȚIEI CULTURALE ȘI ALE RELAȚIILOR EXTERNE ROMÂNEȘTI

dr. ALEXANDRU LIGOR

Din păcate nu s-a intreprins pînă în prezent, deși dorințe au mai fost exprimate, o cercetare sistematică, științifică, de amănunt a cărților vechi românești tipărite, a incunabulelor care au, printre autori sau printre meșterii ce le-au imprimat, și transilvăneni, în fine, a cărților rare, străine, cu relatări și considerații asupra vieții, civilizației poporului român, mediului său natural de viețuire istorică, toate conservate în afara hotarelor țării, în biblioteci, arhive, muzee și în alte instituții culturale, dar și — eventual — în colecții particulare, cu acordul deținătorilor, desigur, așa cum s-a procedat (a nu se înțelege că și indestulător), spre pildă, cu manuscrisele [1], cu unele dintre mărturiile diplomatice [2] sau cu alte urme ale creațiilor de la noi [3].

Cărțile vechi românești și străine tipărite aflate în bibliotecile, muzeele și arhivele din țară au fost cercetate în bună parte, datele (nu ne pronunțăm asupra acurateții, exactității lor) fiind înmagazinate la Centrul de informatică, memorie și sinteză culturală al Ministerului Culturii. Cele cîteva volume ale publicației „Valori bibliofile din patrimoniul cultural național. Cercetare, valorificare" cuprind și ele prețioase date noi cu privire la fondurile de carte rară existente în țară.

De bună seamă, unele studii în privința operelor tipărite în vechime, aflate peste hotare, ce ne interesează acum, s-au făcut, însă fără continuitate, neaprofundat, mai mult din interes științific individual, imediat. Datele de care dispunem actualmente sînt încă dispersate, publicate în atît de diverse lucrări, unele puțin cunoscute, greu accesibile, cu o circulație restrînsă. Aceste informații — puține cîte sînt — nu au fost nicicînd centralizate. Nu s-a împlinit o catalogare a lor, o adunare a lor într-o lucrare specială, care să fie îmbunătățită periodic și care să se afle la îndemîna specialiștilor, constituindu-se, deci, și într-un punct de sprijin pentru viitoarele cercetări în domeniu. Cît timp, cîtă energie și cîți bani nu s-ar economisi astfel, cercetătorii nemaifiind obligați — în special cei tineri — la parcurgerea unor căi altminteri umblate de alții cu mai mult sau mai puțin timp înainte (drumuri documentare, se înțelege).

Nu s-a publicat pînă acum o bibliografie specială (întocmită pe criterii științifice, moderne), închinată cărții vechi românești, și ea permanent îmbogățită cu ultimile cercetări, cu ultimile informații în domeniu.

Cărțile tipărite în marile centre culturale din Europa apuseană pînă la anul 1500 (unele, repetăm, realizate prin concursul cărturarilor și meșterilor tipografi din Transilvania — aspect oarecum neglijat de cercetători — cum: Toma, la Mantua, în 1473, Bernard, la Napoli, Martin din Codlea, la Brünn, Andrei Corbul din Brașov, la Veneția, apoi,

Frater sau Presbiter de la Sebeș și alții)[4], cărțile tipărite la noi începînd cu cel de al XVI-lea veac, ca și operele străine, de demult ori mai apropiate în timp — valori bibliofile — cu referiri la români, păstrate în afara hotarelor României — atît cît știm azi despre existența lor — se constituie în argumente ale legăturilor culturale, deși nu în exclusivitate culturale, se înțelege, ale românilor, despre interesul acestei lumi pentru civilizația românească, pentru creațiile poporului român, ne îngăduie să gîndim un pic altfel despre vechile tipărituri, despre rosturile noastre culturale în comunitatea civilizată, universală, să redimensionăm producția tipografică de la noi, bogăția spirituală națională, în genere.

Există unele exemplare ale cărților rare cu însemnări care s-au dovedit a fi de o însemnătate anume, natura lor fiind, ca însăși, atît de diversă (istorică, literară, geografică, meteorologică ș.a.m.d.) și, deci, cu atît mai interesantă.

Ex-libris-urile ne amintesc și ele, nu o dată, despre unele personalități, de la noi sau de aiurea, posesoare a unor atari valori de neprețuit, ne amintesc de unele biblioteci, nu puține, azi, dispărute etc.

Și cîte astfel de mărturii nu stau încă necercetate, în amănunt, prin biblioteci sau altunde, nu suficient cunoscute de românii înșiși. E deajuns să citățm Biblioteca Vaticanului sau Biblioteca Națională din Italia, Biblioteca Regală din Copenhaga, marile biblioteci din Grecia, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia, Franța, U.R.S.S., Spania etc.

Această bogăție culturală răspîndită în lume (de la Athos pînă în America de Nord, de la Kiev la Roma și Madrid, de la Moscova la Paris sau Londra, din țările nordice la Ierusalim sau Constantinopol ș.a.) în parte știută (într-un caz sau altul vag), o parte bănuită, pornindu-se de la mărunte indicii sau vechi menționi, nesigure, dar oricum demne de controlat, trebuie a fi cunoscută în cît mai mare măsură și de către tot mai mulți, tinzîndu-se spre o cuprindere totală.

Asupra necesității unor atari cercetări nu se cade a mai insista. Reprezentanții ministerelor: Cultură, Învățămînt, Externe, apoi, Academia, conducătorii marilor biblioteci, muzee, arhive și specialiștii din cadrul lor, universitarii, cercetătorii din institutele de istorie sau literatură ș.a. trebuie să lucreze cu forțe adunate în sensul înlăturării unor întristătoare lacune, de documentare, mai întîi, în domeniul dat. Fără eforturi comune nu se poate concepe o reușită în cercetarea cărților vechi de peste hotare care ne privesc, nu se poate ajunge la o cunoaștere cît mai completă a tezaurului de carte răspîndit în lume.

Apoi, se impune centralizarea informațiilor științifice provenite, pe de o parte, din mai vechi investigații și cercetări, ale căror rezultate au fost deja publicate — muncă nu ușoară —, iar pe de altă parte, direct de la cercetătorii contemporani ai problemei, prin depunerea acelor știri, mărunte sau detaliate, asupra tipăriturilor vechi, la o bancă de date, la care să aibă, la rîndu-le, oricînd acces (eventual la Centrul de care amintim mai sus, ori la unul, asemănător, al Academiei). Desigur, se vor folosi mijloacele și metodele moderne de înregistrare și regăsire a datelor (fișa de carte rară, pentru calculator, conform modelului în uz pe plan național).

Fără doar și poate, atari cercetări nu pot fi întreprinse decît de specialiști, oameni competenți, buni cunoscători ai domeniului, paleografi, știutori ai scrierii chirilice, de veche limbă greacă, de slavonă, de latină, cu studii speciale, și nu în termene atît de scurte încît, presați de timp, să întocmească o documentație superficială, incompletă.

Astfel de intenții, în cercetare, se cer înscrise într-un plan național, urmărindu-se nu numai fondurile mari de carte, ci și centrele urbane, deși, firește, acestea mai întîi ar trebui „epuizate".

Un catalog (cu mai multe volume, tipărite în timp) al acestor vechi tipărituri și o bibliografie specială, „ținută" la zi, asupra temei în discuție, vor fi — nu ne îndoim — mult folositoare obștei cercetătorilor și nu numai lor.

Se cade, de asemenea, ca în locurile de păstrare (din străinătate) a vechilor cărți ce ne interesează acum, să se organizeze, cu participare (de specialitate) românească, mari expoziții. Sînt încă de dorit expoziții organizate în țară, cu tipărituri străine vechi, cu participarea și a unor cercetători, muzeografi sau bibliologi din străinătate. Acorduri sau simple înțelegeri culturale în acest sens se impun cît de curînd. O astfel de dorință începuse să prindă contur în urmă cu ani, însă ea a fost abandonată. Să sperăm că nu pentru totdeauna sau nu pentru un timp prea îndelungat.

Credem, de asemenea, că la viitoarele reuniuni științifice republicane, închinate cărților rare, organizate de către Direcția Muzeelor și Colecțiilor, ca și cu prilejul altor întîlniri asemănătoare să fie invitați și cercetători străini, precum și români de peste Prut, de la marile biblioteci, muzee sau arhive, deținătoare de vechi tipărituri, spre a prezenta și comenta fondurile sau exemplarele care ne interesează.

Elaborarea și tipărirea unor cataloage de carte românească veche, incunabule (la a căror realizare am participat), de carte rară străină care ne privește, toate aflate în străinătate, în colaborare (specialiști români și străini, edituri și tipografii din țară și din afară), ca și a unor cataloage de carte rară străină aflată în colecții din România, de asemenea, printr-o largă colaborare internațională (cu cei interesați, dintre centrele tipografice și editoriale de azi, urmașe ale vechilor centre unde au fost imprimate cărțile deținute de noi) se impune.

Ieșirea din izolarea culturală în care am fost ținuți cu sila se va întîmpla, spre folosul nostru și al altora, deopotrivă, și pe căile — nu sînt singurele și, poate, nu sînt chiar cele mai însemnate — pe care aici doar le-am creionat.

Cartea, cea de demult, ca și cea de acum, cu gîndurile ei nobile a apropiat și apropie oamenii, modelîndu-le sufletele. Este menirea ei primordială. Se impune, deci, să o cunoaștem. Și prin modalitățile înscrise mai sus.

Se cere să ne cunoaștem pe noi înșine și pe alții, știind, printre altele, și adevăratele dimensiuni ale culturii, inclusiv ale celei vechi, în cadrul căreia cartea a avut — a cîta oară s-a spus? — un rol atît de mare.

NOTE

[1] Ultima lucrare specială a fost elaborată, relativ recent, de Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine. Repertoriu*, București, 1986.

[2] Vezi și *Ghidul microfilmelor după documente aflate în biblioteci și arhive din străinătate*, DGAS București vol. I – III (cel de al IV-lea se află sub tipar).

[3] La lucrările mai vechi, datorate lui Nicolae Iorga, Marcu Beza ș.a., se adaugă, mai nou, volumele semnate de Virgil Cândea și Constantin Simionescu, sub titlul *Prezențe culturale românești* (în diverse țări). O repertorizare a unora dintre valorile culturale românești conservate în străinătate a făcut în urmă cu decenii, Ministerul de Externe. Sub tipar se află o densă lucrare pe aceeași temă, avîndu-i ca autori pe Virgil Cândea, Nicolae Stoicescu și Monica Breazu, lucrare la care s-au făcut referiri în presă în urmă cu ani.

EVOLUȚIA AȘEZĂRILOR SĂTEȘTI ÎN SECOLELE XVIII – XIX

dr. ANDREI PĂNOIU

Cercetarea metodică a documentelor de arhivă pune tot mai mult în evidență trăsăturile specifice ale modului de constituire a așezărilor din secolele XVIII XIX. Catagrafiile, actele de cancelarie, hărțile militare, hotărnicitele și studiile economice de tot felul înfățișează sintetic diversitatea cadrului geografic și modul de administrare a lui.

Dintotdeauna, teritoriul ne apare împărțit într-o tramă unitară de moșii, toate „moșii bătrîne", cu „hotare bătrîne", cu „moșie din strămoșie", reîmpărțite pe „teiuri", pe „funii" și „curele" etc.

Trebuie subliniat că toată această împărțire pe moșii se suprapune, de fapt, pe o străveche rețea de drumuri de culme și de vale, toate drumuri medievale de renume, care, și ele la rîndul lor, urmăresc trasee marilor drumuri ale antichității daco-romane, drumuri comerciale (ale „leului", ale „banului" sau gologanului), drumuri ale „sării", ale „oii" (sau ale „berbecului"), ale „vacii" (sau ale „boului"), ale „untului" și ale „brînzei", ale „vinului" (ale „țuicii" și „rachiului"), ale „mocanilor".

Peste trama moșiilor, armonizată cu rețeaua drumurilor, se suprapune apoi împărțirea pe județe, izvorîtă deopotrivă din cerințe de ordin economic și administrativ. Ținîndu-se seama de diversitatea reliefului, județele se împărțeau și ele la rîndul lor în „ocoluri", numite și „plase", astfel încît fiecărui județ în parte să-i revină zone (plase) de baltă și de cîmpuri de deal și de dumbravă sau de munte (plaiuri).

Întemeiat pe acest mod de împărțire administrativă se repartizau și toate dispozițiile privind exploatarea unitară a teritoriului, cultivarea terenurilor, creșterea vitelor, exploatarea bălților, plantarea viilor și a pometurilor etc. Dispoziții astfel diferențiate priveau și construcția locuințelor și a anexelor gospodărești, adesea stabilindu-se tipurile de materiale și numărul pieselor, cu dimensiunile lor, toate asigurate din resursele cadrului local.

Tot așa, locuitorii erau chemați să se preocupe îndeaproape de realizarea acelor lucrări legate de stăpînirea obștească a moșiei, aducîndu-se îmbunătățirile găsite de cuviință, prin asanarea bălților, stăvilirea cursurilor de apă, practicarea de canale, iazuri și heleștee, facerea de drumuri, poduri, fîntîni etc.

Zăgazurile de la Dersca (consemnate în schițe de la începutul secolului al XVIII-lea), ale morilor Episcopiei Romanului de pe apa Moldovei (specificate în harta de la 1817), sau cele ale morilor de la Pitești (cunoscute din ridicările topografice de la mijlocul secolului trecut) sînt exemple elocvente ale modului de înțelegere a acestor lucrări și ale măiestriei cu care erau realizate de meșterii „ghidroteci", „cumpănitori", „cluceri cumpănitori", „morari ghidroteci" sau chiar „arhitectoni morari", cu toții pricepuți să devieze și să împartă cursul apelor pentru facerea acelor mori cu cîte 6 – 10 12 sau chiar 14 roți.

Satul Oarja, jud. Argeș, după harta teritoriului ridicată de căpitanul Specht la 1791—1792; (așezare de tip adunat situată pe intersecția drumurilor locale la marginea riului, avînd în centrul său ctitoria sătească)

Harta moșiilor Lieștii și Bătrînești din ținutul Tutovei (1769—1786) oferă cum nu se poate mai bine modul de înțelegere, dintotdeauna, a stăpînirii moșiei, de organizare a vetrelor sătești și amenajarea cursurilor: Siretul, se arată aici, amenajat cu malurile urmate de o rețea întreagă de bălți pentru pescuit și numeroase mori, fiecare cu helești ei zăgăzuit pe văile afluenților; podurile plutitoare asigurau mersul în lungul apei și trecerea de pe un mal pe altul. Alte elemente privesc redarea structurii reliefului, locurile de pășune și plantațiile, înșiruirea caselor cu tipurile de locuință, ctitoriile sătești cu arhitectura lor etc [1].

Harta stolnicului Cantacuzino, prin modul cum reprezintă rețeaua hidrografică și repartizarea așezărilor, cu o bogată suită de așezări sătești, tîrguri și orașe active, uniform repartizate, demonstrează că Domnia dispunea de un sistem de evidență cartată a teritoriului. Urmărind gospodărirea organizată a pămînturilor, sporirea veniturilor și creșterea bunăstării locuitorilor, Șerban Cantacuzino, bine cunoscut prin bogata sa activitate de edificare a unor palate și ctitorii mărețe, se dedică și reformării sistemului de măsurători statornicind mărimea stînjenului ce îi poartă numele (1,96 m), foarte aproape de alte unități similare de măsură din Europa (toise-ul francez = 1,96 m sau stînjenul moldav, de 2,23 m). Este vorba de ordonarea unui sistem de măsurători care avea ca submultiplii „cotul" (0,664 m în Țara Românească și 0,637 m în Moldova), „palma" (24,58 cm în Țara Românească și 27,875 cm în Moldova), „pumnul", „șchioapa", „degetul", (2,54 cm), elementul de referință constituindu-l „linia" (1:10 deget sau 1:12 parte din „palmac"); palmacul echivalent a 3,484 cm, este uzual numai în Moldova.

Sistemul de măsurători amintit venea în întîmpinarea cerinței de ridicare cadastrală a teritoriului și de întocmire a studiilor economice pentru fiecare moșie în parte: se cerea, totodată, îmbunătățirea drumurilor de legătură, alegerea locurilor pentru sate, pentru tîrguri, circiumi și hanuri, ca și punerea în valoare a terenurilor de arătură, a pometurilor și a plantațiilor de vie, a curăturilor și a pășunilor cu locurile pentru iernat, pentru stîne și căsării, iazuri și pescării, vadurile de mori, pive și ferestraie etc.

Documentele cartografice ne oferă datele cele mai cuprinzătoare despre așezările din secolul al XVIII-lea și începutul veacului următor, demonstrînd că unele dintre acestea și-au păstrat locul și în etapele următoare, altele au dispărut, și-au deplasat vatra ori s-au contopit. Rămîne cunoscut faptul că pentru această perioadă moșiile sînt alcătuite din cătune avînd cîte 6—9 case, urmate de satele mici formate din 12—18 case; satele mijlocii numărînd în jur de 20—25 case, iar satele mari cele ce depășesc 35 case, toate așezări situate în apropierea drumurilor bune și a surselor de apă, ferite de bătaia vînturilor.

Structura planimetrică a vetrelor sătești se constituie de fapt ca o expresie a relațiilor de interdependență dintre ansamblul moșiei și centrul așezării, satul găsindu-și o oglindire directă în orien-

Satul Goleşti, jud. Argeş după harta de la 1791—1792, (aşezare de tip adunat, dezvoltată pe intersecţia drumurilor locale, în jurul unei curţi boiereşti, a bisericii paraclis şi a unei fîntîni)

tarea faţă de dominantele reliefului (cu importanţa lor economică sau de alt ordin) şi reţeaua de legătură cu vecinătăţile. Nici aşezările cu caracter temporar, nici aşezările specializate într-un domeniu sau altul nu fac excepţie.

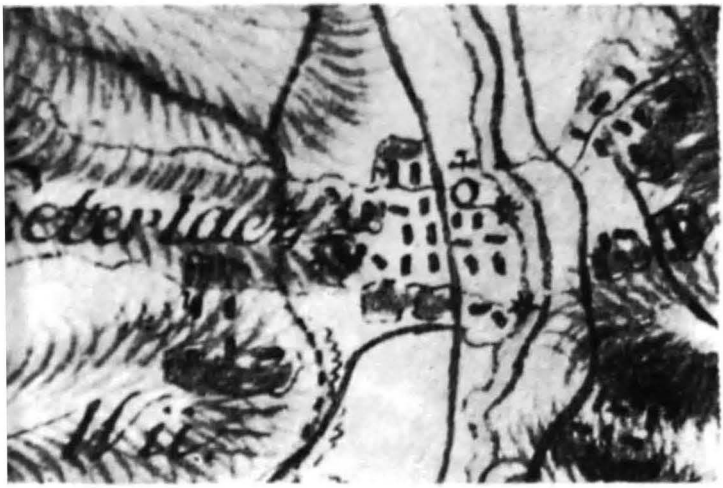
Vatra sătească se arată statornicită printr-o activitate conştientă, stabilită de înseşi colectivităţile respective, fie prin măsuri administrative, fie prin planuri şi proiecte inginereşti, după principii care diferă de la o etapă şi de la o zonă la alta. Administraţia de stat, printr-o preocupare continuă, a încurajat întemeierea de aşezări noi în anumite zone, ca şi refacerea şi repopularea celor decăzute sau dispărute din anumite zone, acordîndu-le tot felul de scutiri şi privilegii.

Privind retrospectiv procesul de dezvoltare a aşezărilor săteşti, se poate desprinde ideea că de fapt fiecare etapă a statornicit reguli de definitivare a fizionomiei aşezărilor realizabile în cuprinsul a 50—60 de ani, după care vedem că totul urmează să fie reluat, conform realităţilor intervenite. Cutremurele, incendiile, inundaţiile ca şi alte măsuri de ordin administrativ au fost factori de di-

Satul Sibiciu, jud. Buzău, după harta de la 1791—1792; (aşezare de tip adunat dezvoltată în jurul a două curţi boiereşti şi a unei biserici paraclis alăturate situată pe un bot de deal; fisicrierea şi adaptarea la teren se recunoaşte a fi proprie studiilor şi proiectelor inginereşti anume elaborate)

recţionare a noilor studii de ordonare a aşezărilor.

Ca etape importante care caracterizează dezvoltarea aşezărilor în epoca modernă, se desprind: perioada secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale veacului următor; perioada de la apariţia Regulamentului Organic pînă la Re-



Satul Pătîrlagele, jud. Buzău, după harta de la 1791 – 1792; (așezare de tip dezvoltat situată pe malul apei Buzăului la intersecția drumurilor locale, care include în compoziția sa biserica sătească și cele două mori de apă)

Satul Răpicenii, jud. Botoșani, după un plan de hotărnicie din perioada regulamentară (așezare întinsă de-a lungul firului apei, incluzînd în compoziția sa biserica, școala sătească, casa de sfat și alte dotări comunale)

forma agrară de la 1864; perioada ce a urmat Reformei agrare de la 1864, pînă la începutul secolului nostru.

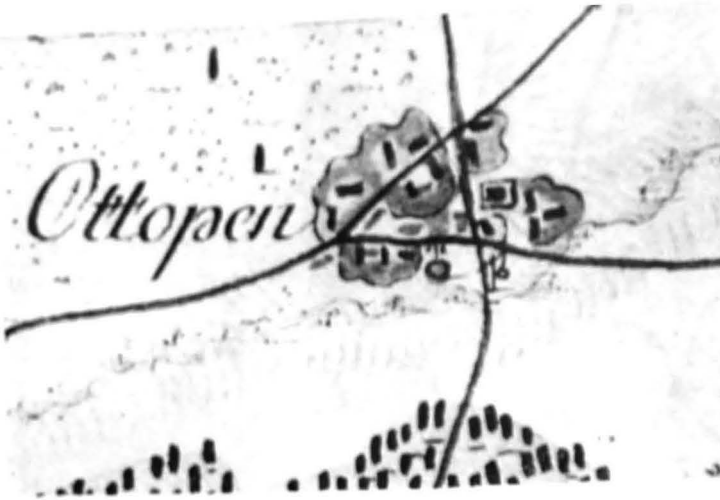
Trăsături specifice așezărilor sătești din secolul al XVIII-lea și începutul secolului următor

Unul din factorii de seamă care au influențat îndeaproape dezvoltarea așezărilor sătești a fost regimul juridic cu dreptul de proprietate asupra moșiei. Ne este bine cunoscută situația satelor de moșneni, preponderente în zonele submontane și de deal, precum și a satelor de clăcași de pe moșiile boierești și cele ale mănăstirilor, dominante la cîmpie. Deosebirile între așezările de acest fel au rezultat din faptul că în satele de moșneni, aflîndu-se pe moșiile lor, sătenii își amplasau gospodăriile așa cum le convenea, urmărind tendința de răsfirare, cum o dicta cadrul local.

Situația satelor de clăcași de pe moșiile mănăstirilor a fost cu totul alta decît cea a satelor de pe moșiile boierești primele tinzînd, de obicei, să-și conserve neschimbată vatra; satele pe moșiile boierești, în schimb, erau mereu silite să se regrupeze și să se împartă cu prilejul diferitelor succesiuni. Se adaugă și faptul că foarte multe dintre aceste așezări au fost alcătuite, deopotrivă, din săteni moșneni și clăcași, cu toții așezați într-o vatră comună, dar fiecare cu dreptul său de moșie.

Factorul hotăritor în definitivarea fizionomiei așezărilor, a celor sătești îndeosebi, vedem că rămîne mereu unitatea teritorială cu cadrul său natural și drumurile care o brăzdează.

Materialele cartografice din secolul al XVIII-lea arată așezările sătești situate pe intersecția drumurilor sau de-a lungul



Satul Otopeni, jud Ilfov după harta de la 1791—1792; (așezare situată pe intersecția drumurilor locale, în jurul unei curți boierești, a bisericii și a unei fîntîni publice).

Satul Afumați, jud. Ilfov, după Harta Flugely — România Meridională de la anul 1838 — 1864; (așezare întemeiată pe studii și proiecte inginerești ridicate în perioada regulamentară)

firelor de apă etc. Numai războaiele ruso-turco-austriece atît de numeroase în acest secol au dus la modificarea structurii lor tradiționale, un fapt căruia i s-a adăugat și creșterea firească a populației. Locuitorii și-au făcut *„sate întregi cu o mulțime de vite la poalele dealurilor de vii"* [2].

Pentru această perioadă se arată ca dominant tipul de plan de formă adunată desfășurat în jurul ctitoriei sătești, al caselor și conacelor boierești. Această formă o înfățișează și satele de moșneni. Particularități mai mult sau mai puțin distincte se leagă de natura reliefului, care a impus forma de adunare compactă de înșiruire liniară, de risipire pe plaiuri sau de resfirare învolburată, totul întemeiat pe o economie pastorală dublată de cultura plantelor și pomicultură. Numai satele specializate în anumite tipuri de cultură, care urmăreau mereu firul apelor, cu suita lor de iazuri și alte amenajări, fac poate o excepție. Importanța acestor așezări era dictată adesea și de cadrul în care se înscriu locurile de pă-

Satul Chiajna, jud. Ilfov, după harta de la 1858 – 1864; (așezare ordonată după studii și proiecte inginerești ridicate în perioada regulamentară)

șune cu stînele și odăile lor, marginea bălților sau firul apelor, intersecția drumurilor, existența unui iaz sau a unei mori de apă, o stație de poștă, un han sau o cîrciumă, o ctitorie sau o curte boierească etc.

Harta de la 1791 – 1792 surprinde corect această fază de organizare tradițională a teritoriului cu rețeaua de drumuri și de așezări înscrise armonios reliefului. Sate ca Oarja din Argeș și Goldești din Muscel, ca Plenița și Segarcea din Dolj, Cioroiu din Romanați sau Otopenii din Ilfov etc. denotă preocuparea pentru înscrierea acestor așezări în vetre bine delimitate, de tip adunat, dezvoltate în jurul unei ctitorii sau a unei curți. Tot așa, satele Sibiciu de Jos, Măgura, Găvănești, Veteni, Cislău, Policiorul, Runcu sau Beilic din zona Buzăului se înscriu printre exemplele cele mai semnificative de așezări de acest fel, toate de tip adunat sau înșiruiri de case moșnenești pe lunci înguste, de-a lungul firelor de apă [3].

Caracteristic acestei epoci, așa cum se desprinde din materialele cartografice, erau așezările de tip ordonat, orînduite adesea după planuri anume întocmite.

Planurile de hotărnicie vin să precizeze în detaliu structura reliefului și fizionomia așezărilor; sînt arătate acum și toate amenajările firelor de apă, culturile organizate, drumurile și potecile, măgurile naturale, fîntînile și izvoarele, bălțile și heleșteele, stațiile de poștă, hanurile și cîrciumile, casele locuitorilor etc.

Planurile pentru moșiile Dersca din județul Dorohoi, pentru moșiile Liești și Bătrînești din Tudova, Lungoști din Vîlcea, Pătîrlagele, Maxineni Vîrtopu din Buzău sau ca cele realizate de Ioniță „inginerul" (Găujani din Ialomița, 1810), inginerul Andrei Covaci (Băjești, Bălilești, vatra Căldărușanilor, 1810—1818), Frantz Klinger (Cocni și Goștinari), Moritz von Ott (Dobreni, Bărăști, Comana și Berceni la 1826, Lupșanca, Faorei, Nițulești și Ulmu, 1818), inginerul Răducanu (Strîmbeasca și Murgeasca, 1826, Poșta Zmeului, Coconi, Sărata la 1826) pot fi considerate dintre cele mai reprezentative. Tot atît de importante se pot cita și numeroase alte lucrări din Moldova, datorate unor ingineri ca Iosif Braun, Ioan Tăutu, Grus de Bajardi, Mihalache Mavrodin, Vasile Tăutu, Șerban Șuican, Dumitru Căliman, Fotache Fulger, Dumitrache Chelmec, Th. Balș și atîția alții cu toții bine cunoscuți în perioada de început a secolului a-

XIX-lea, înfățișînd specificul tradițional înainte de apariția Regulamentului Organic.

Alinierea satelor în perioada Regulamentului Organic

Prin articolul nr. 140 din Regulamentul Organic s-a prevăzut ca proprietarul să dea fiecărui sătean un loc pentru casă, curte și grădină de legume și un loc pentru izlaz, proprietarul răspunzînd de întocmirea vetrei sătești, pe un loc ales de el, asigurînd și materialul trebuitor pentru stringerea caselor și așezarea lor în linie [4].

Vornicia din Lăuntru a întocmit în anii 1831—1832 și un proiect prin care cerea sătenilor să-și clădească un tip de casă cu grajd, căutînd să fie *„cît mai frumoase la vedere, mai de odihnă și pe linie dreaptă, cu ulițe la mijloc"*. Această hotărîre, întreruptă prin Ofisul din 26 august 1833, trebuia să fie conjugată cu construirea caselor de sfat, în jurul cărora să se constituie centrul așezărilor [5].

Începînd cu 1844, s-a cerut ca și puținii locuitori rămași nealiniați din așezările de clăcași, care nu se mai strămutaseră niciodată pînă aici, să se grupeze în vatra satului.

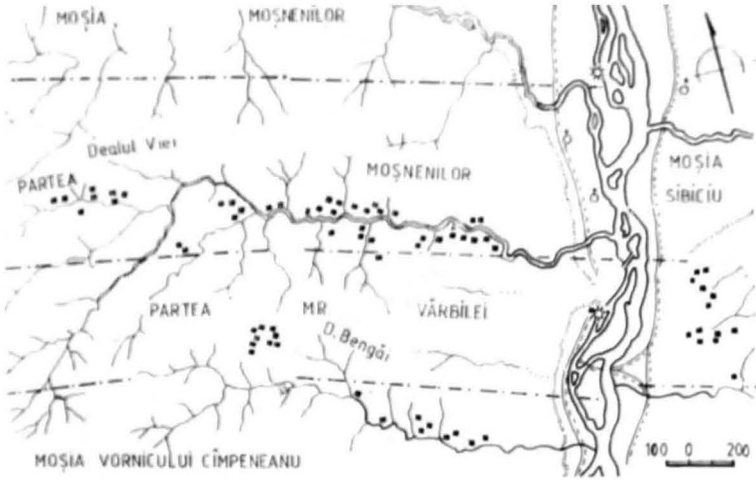
Principiul care a stat la baza operei de remodelare a înfățișării satelor, într-o primă etapă, este precizat în instrucțiunile date de M. Ghica, șeful Vorniciei din Lăuntru, la 12 februarie 1837, prin care se cerea o *„stringere generală a caselor fiecărui sat la un loc, cu care ocazie să fie așezate după o oarecare regulă la linie"*. Locuințele-bordee trebuiau *dărîmate și prefăcute în case* [6].

Principiul acesta de ordonare a vetrelor de sat și-a dovedit viabilitatea pînă către mijlocul secolului, cînd apar o serie de reglementări noi în privința organizării localităților, a alinierii satelor, întemeiate pe alte criterii; între timp își făcuseră loc preocupări ca așezările sătești să se alcătuiască după proiecte tehnice, cu rezolvări proprii, în suita cărora s-au înscris compoziții dezvoltate liniar, înfățișînd tronsoane drepte, intersecții simple

Satele Podmelțul și Valea Bisericii din jud. Dolj; (schiță indicativă după un plan de hotărnicie din perioada post regulamentară)

sau traiecte în forma literelor T, L, U, V etc. cîteodată desfășurate pe artere paralele. Se urmăreau rezolvări dezvoltate pe rețele stradale înscrise reliefului, avînd ca axe dominante vechile drumuri locale. Forma dată vetrelor sătești de aceste axe compoziționale dominante și capete de perspectivă căutate, cu întreaga structură stradală, desfășurată pe trasee paralele, perpendiculare sau radial-concentrice, cu modul de rezolvare a piețelor, ca și amplasarea dotărilor sătești, cu parcurile și grădinile caselor de moșie și conacelor boierești, certifică preocupările unei școli de sistematizare a teritoriului ajunsă la maturitate în perioada de mijloc a secolului trecut.

O dată cu începutul celui de al cincilea deceniu, s-a încheiat alinierea majorității așezărilor aflate pe moșiile boierești și



Satul Pătîrlagele la anul 1803 (situație intervenită după războaiele ruso-turce de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cu răspîndirea așezării pe firul apei în sus; de remarcat poziția vechii așezări marcată de locul ctitoriilor și vadurile de moară)

cele ale mănăstirilor. S-au exceptat acestei împliniri multe dintre satele din zonele submontane și de deal, acolo unde, de fapt, natura terenului nu îngăduia o grupare ordonată a caselor; dar, tot aici se aflau și foarte multe sate de moșneni, unde strămutarea nu se putea efectua decît dacă locuitorii se mutau tot pe moșia lor. De aceea, foarte multe gospodării continuă să rămînă încă răzlețe pe locuri îndepărtate, prin răzoare sau prin păduri chiar și după jumătatea secolului, invocîndu-se o serie întreagă de motive.

* * *

Sădind ideea de emancipare și de împroprietărire a sătenilor, Proclamația de la Izlaz din 9/21 iunie 1848 avea să zdruncine pentru totdeauna relațiile dintre marii proprietari și clăcași. De acum împroprietărirea se impunea ca un fapt de imediată necesitate, absolut inevitabil. Pentru reglementarea raporturilor dintre proprietari și clăcași, în sensul Convenției de la Balta-Liman din 19 aprilie 1849, se dispunea revizuirea Regulamentului Organic; se cerea garantarea drepturilor proprietății pentru totdeauna și stăvilirea abuzurilor și ilegalităților împotriva țăranilor. Pentru aceasta, s-a dat Legea din 23 aprilie 1852, prin al cărei sens proprietarul se identifica ca stăpîn absolut al pămîntului, iar săteanul ca stăpîn al persoanei sale, raporturile dintre ei reglementîndu-se pe principiul liberelor învoiri. Săteanul devenea „chiriaș", iar proprietarul trebuia să-i distribuie pămînt pentru casă, pentru grădină, locuri de arătură, fineață și pășune [7].

Primul demers în acest sens l-a constituit măsurătoarea pămînturilor, hotărnicirea generală a moșiei și întocmirea de planuri economice, în a căror preocupare a intrat și ordonarea vetrelor de sate, revăzîndu-se întinderea lor. Satele de moșneni, de fapt, nu au fost afectate de această legislație, ele avînd o fizionomie statornicită în urma alinierilor din perioada regulamentară.

Fizionomia cuprinzătoare a acestei perioade ne-o înfățișează foarte succint Harta România Meridională, în care alături de alinierile specifice din zonele submontane se recunosc structurile satelor de tip regulat din zonele de luncă și cîmpie, cele mai multe dintre ele realizate după studii și proiecte inginerești [8].

Înțelegerea principiului urmărit în ordonarea așezărilor sătești îl oglindește și studiul sistematizării orașelor, în a căror structură recunoaștem multe trăsături comune, izvorîte, desigur, din principii directoare ale administrației de stat. În aceeași măsură, intră în discuție și aplicarea programului de înzestrare a localităților cu dotările realizate după planuri „sistematice" (modeluri și proiecte tip), pentru case de sfat și primării, localuri de școli, stații de poștă, magazii de rezervă etc.

Satul Schitu de pe moșia Țigănești din jud. Ilfov; detaliu din planul de hotărnicie din anul 1836, de inginer Carol Gold

Reforma agrară de la 1864 și urmările ei

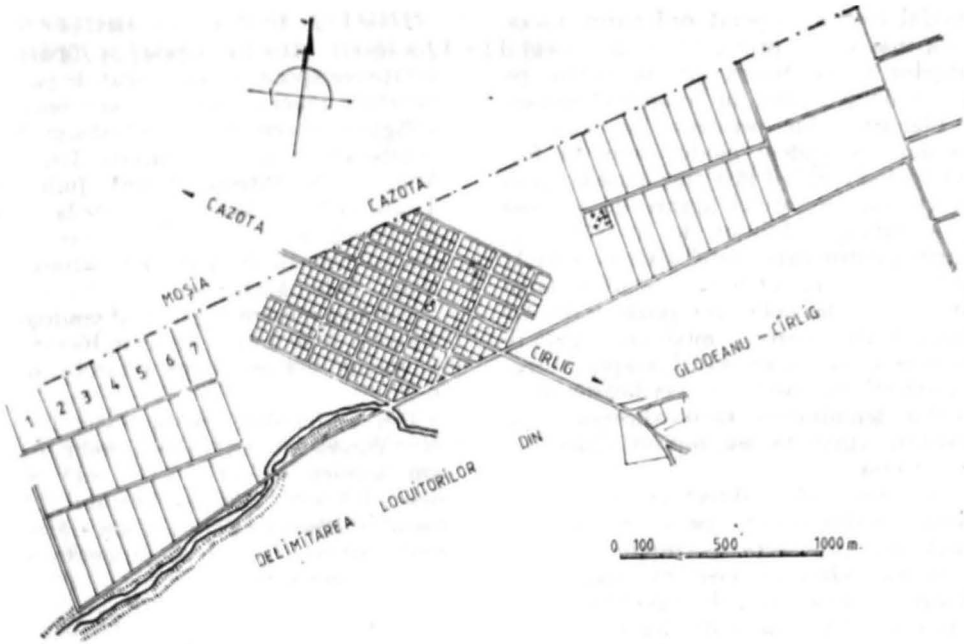
Reforma agrară de la 1864 a aplicat o serie de principii cu totul noi în organizarea teritoriului și sistematizarea satelor, inginerii hotarnici fiind însărcinați să delimiteze drepturile de proprietate cuvenite sătenilor chiriași și ariile afectate vetrelor sătești [9]. Legea cuprinde un capitol „despre vatra satului", în care erau precizate criteriile după care se stabileau vetrele de sat cu locurile de casă, izlazurile, drumurile, pieţele, cimitirele etc. Dar, de cele mai multe ori, definitivarea structurilor stradale a rămas pe seama inginerilor județelor.

În sensul prevederilor acestei legi, s-au elaborat atît schiţe pentru organizarea aşezărilor noi pe pămînturile împroprietărite, cît şi proiecte de restructurare a vechilor aşezări, care trebuiau să cuprindă toate dotările cerute de instituţiile comunale. S-a cerut ca locul cuvenit unui locuitor pentru casă să se socotească a avea o formă regulată, de 20 stinjeni faţă şi 15 adîncimea. Drumurile mari trebuiau să aibă 12 stinjeni lărgime, iar cele mici 8 stinjeni. Pentru unele comune era nevoie să se socotească chiar pieţe, calculîndu-se cîte 10 stinjeni pătraţi pentru fiecare casă. În întinderea vetrei satului trebuia să se includă nu numai casa cu grădina locuitorului, ci şi drumurile, pieţele, spaţiile de interes public, cimitirele.

Pentru „delimitarea vetrelor de sate" s-a cerut ca acolo unde vor rămîne locuri libere, între casele sătenilor, aceste pămînturi să intre în izlazul comunal. Cînd pe moşii se aflau bîlciuri sau tîrguri care cad pe vatra satului, se cerea a se rezerva, alături, un loc pe proprietatea satului, îndestulător, pentru a se putea ţine tîrguri sau bîlciuri.

Legea rurală de la 1864, deşi indica exact modul de constituire a aşezărilor sătești, a devenit în scurt timp insuficientă, determinînd astfel Ministerul de Interne să întocmească, în 1867, un nou proiect de lege, care să privească situaţia aşezărilor în general şi să oprească construcţia de locuinţe în afara aşezărilor comunale. Au urmat, apoi, alte reglementări menite să imprime o fizionomie modernă satului românesc.

Un aport în rezolvarea multor deziderate privind înfăţişarea satelor avea să-l îndeplinească Legea pentru organizarea serviciului sanitar din 8 iunie 1874. Prin această lege, prefecţii de judeţe, cu avizul consiliilor de igienă publică, au fost împuterniciţi să ordone aplicarea măsurilor de îndreptare a locuinţelor insalubre şi să ia măsuri contra aglomeraţiei în număr excesiv de locuitori în case neîncăpătoare.



Satul Glodeanu-Cîrlig din jud. Buzău la anul 1893, după planurile de hotărnicie întocmite de inginerul Carol Gold.

O importanță deosebită în opera de definitivare a sistematizării așezărilor și a creării cadrului unitar în care activează inginerii hotarnici a avut-o și legea pentru comunele urbane și rurale, în care se arăta că toate satele și tîrgurile României vor forma pe viitor comune independente.

Încă de la solicitarea lor privind participarea la aplicarea Legii rurale, inginerii topografi au formulat unele principii de întocmire a așezărilor sătești. Pentru că *„satele nu sînt întocmite după o frumoasă și dreaptă aliniere"*, și fiindcă *„cele mai multe sînt risipite, se vor face planuri simetrice, atît pentru regularea comunelor în ființă cît și pentru cele ce se vor întocmi din nou"*.

Aplicarea Legii rurale a întîmpinat însă situații cu totul neprevăzute, impunîndu-se rezolvări care au diferit, ca principiu, de la o localitate la alta. Să nu se piardă din vedere că în cazul de față este vorba strict de așezările sătenilor împroprietăriți. Restul satelor prezentau o înfățișare mult mai diversă și situația lor nu a intrat în incidența Legii rurale.

Ideea alcăturii unui plan ordonat destinat așezărilor sătești a rămas ca o preocupare atentă a administrației de stat pînă în pragul secolului nostru. Stabilirea vetrei sătești cu trasarea structurii stradale, lotizarea terenurilor și precizarea dotărilor cu caracter social-cultural sau administrativ intrînd și în prevederile Legii drumurilor, Legii sanitare etc.

Din acest punct de vedere interesante au fost rezolvările pentru o seamă de comune, din zona de cîmpie îndeosebi, ca Prundul, Copăceni, Bobești, Roșu, Glina, Goștinari, Spanțov, dacă ne referim numai la județul Ilfov, prin care s-a urmărit întregirea vechilor așezări într-o vatră cu totul nouă, alcătuită dintr-o rețea de străzi paralele adaptată la specificul reliefului, cu locuri pentru școală, primărie, biserică, un spital, streje pentru paza intrărilor etc.

Satul Padina, zis și Macoveiul, din Județul Buzău, o așezare dezvoltată în jurul bisericii, conacului boieresc, școlii și primăriei, cu piață, loc pentru tîrg și un han, reține atenția fiind un exemplu de

modul cum s-a operat ordonarea așezărilor mai vechi, prin corectarea traseului uliţelor şi încadrarea într-un sistem regulat de parcelări în ansamblul moşiei.

Planurile din perioada de sfîrşit a secolului oglindesc modul cum au fost înţelese şi cum au fost transpuse în operă prevederile Reformei agrare de la 1864 şi a improprietăririlor de la 1878. Planurile pentru vatra satelor Oreviţa de la 1870 şi de la 1876 sau pentru satul Stigniţa de la 1895 sînt poate rezolvări lămuritoare asupra modului cum se impuneau mereu corecturi asupra vetrelor săteşti, dictate fie de verificările inginerilor delimitatori, fie de alipirea altor terenuri cuvenite împroprietăriţilor de mai tîrziu.

De reţinut ideea directoare în organizarea vetrelor săteşti pe o tramă alcătuită din intersecţii perpendiculare de străzi paralele care constituia punctul de plecare pentru studiul dezvoltat, după care s-a realizat suita de tîrguri şi oraşe din a doua jumătate a secolului al XIX-lea din zona de cîmpie, îndeosebi.

Specificul aşezărilor privilegiate de tîrguri sezoniere şi iarmaroace

Întemeiate pe o unitate teritorială bine delimitată, cu locuri de păşune, cu ogoare, livezi de pomi fructiferi sau pădure, tîrgurile au funcţionat ca rezultat al unui înalt privilegiu, îndeplinind anumite condiţiuni. Locuitorii lor au fost mai întotdeauna meşteşugari, negustori, chirigii sau cu alte preocupări de tîrgoveţi care se îndeletniceau însă îndeaproape şi cu agricultura şi creşterea vitelor.

Condiţionate de o serie întreagă de factori bine determinaţi, aceste aşezări privilegiate au prosperat şi s-au constituit în puternice centre economice, au devenit oraşe însemnate sau, dimpotrivă, şi-au pierdut treptat din importanţă. Starea drumurilor, a unei fîntîni, a unei ape curgătoare, a unuia sau mai multor foişoare de pază erau obligatorii pentru aria pe care se statorniceau „şatrele", „perdelele (corturile)" şi „baratcele" anume amenajate, cu loc de păşunat în jur. Asemenea tîrguri, situate la intersecţia drumurilor mari, însoţite adesea de bîlciuri şi de cîte un obor de vite sau de cereale au fost numeroase pe întreg teritoriul ţării, ajungînd ca fiecare să înfăţişeze specificul său, legat de particularităţile zonei cu ponderea sa economică. Drăgaica, specifică zonei Buzăului, Moşii şi Oborul lor de la Bucureşti, Tîrgul din Vale de la Piteşti, Tîrgul Jiului sau Tîrgul de la Strehaia, Tîrgul de la Urlaţi şi Tîrgul Riurenilor sînt doar cîteva dintre tîrgurile de acest fel, supuse continuu îmbunătăţirilor, prin facerea de caldarîmuri, corturi, galerii şi şandramale, umbrare şi locuri de petreceri, lucrări care se făceau, adesea, după proiecte inginereşti [10].

Din materialele cartografice, ne sînt bine cunoscute înfăţişările unor tîrguri din secolele XVIII—XIX, ca: Ştefăneşti, Ivăneşti, Tîrgul Cocorului, Tîrgul Cucului, Riureni, Parîncea sau Găiceana, toate situate pe vetre ordonate după proiecte inginereşti.

NOTE

[1] *Harta moşiilor Liești și Bătrînești*, Muzeul Naţional de Istorie a României, inv. 165408

[2] I. Cojocaru, *Documente privitoare la economia Țării Românești, 1800—1850, vol. I*, Bucureşti, 1958, p. 202.

[3] Specht, *Militairische Carte der Kleinen oder Oesterreichischen und Grossen Walachei...* 1790—1791, BAR, H. 1003 DXXVII 6.

[4] *Regulamentul Organic, întrupat cu legiuirile din anii 1831, 1832, și 1833 și adăugat la sfîrșitu cu legiuirile din anul 1834, pînă acum...*, Bucureşti, 1847, p. 75

[5] Arh. Stat., fond *Vornicia din Lăuntru*, D: 1720/1831, II, f. 393

[6] De văzut în legătură cu cele de mai sus: I. Corfus, *Agricultura Țării Românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 1969, p. 280—281

[7] I. Corfus, *Agricultura în Țările Române, 1848—1864*, Bucureşti, 1982

[8] Andrei Pănoiu, *Agricultura și sistematizarea așezărilor din Argeș și Muscel, sec. XVIII—XIX* Muzeul de Istorie a României 1983, manuscris

[9] *Charta Românici Meridionale publicată din ordinea Măriei Salle principelui domnitoriu Alexandru Ioanne I, după planul original ridicatu prin Dispositiunea și cu spesele guvernului Românici de ingineri austriaci la anulu 1856 în stabilimentu artisticu Satmari*, Bucureşti, 1864

[10] Adăniloaie, N. Berindei, D., *Reforma agrară din 1846*, Bucureşti, 1967

[11] Andrei Pănoiu, *Cîteva date despre „Tîrgurile zburătoare" în secolul al XIX-lea*, în „Revista muzeelor și monumentelor" — muzee, an XXV (1988), nr. 9, p. 74

CONTRIBUȚII LA O ISTORIE A ORFEVRĂRIEI VECHI ROMÂNEȘTI (I)

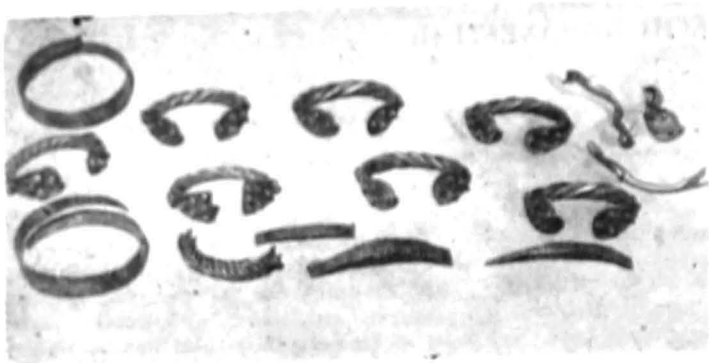
VICTOR SIMION

O artă cu vechime milenară

Arheologia probează cu dovezi incontestabile că meșteșugul prelucrării metalelor prețioase se practică pe actualul pămînt românesc cu multe mii de ani în urmă, mai exact el este identificat încă din **epoca neolitică,** deci între anii 5500—2500 î.e.n. Ne aflăm într-o perioadă în care locuitorii acestor ținuturi treceau de la viața nomadă de culegători și vînători la aceea relativ stabilă de cultivatori de plante sau crescători de animale. Tot acum ei încep să folosească, pe lîngă obiectele șlefuite din piatră, corn sau os, și o serie de ustensile din lut ars, practicau țesutul, iar spre sfîrșitul perioadei respective învață să obțină arama și să prelucreze aurul. Această ultimă îndeletnicire va fi apoi regăsită neîntrerupt în spațiul carpato-danubiano-pontic, ea constituindu-se deci ca una din cele mai vechi practici artistice din istoria poporului român. În neoliticul tîrziu, prelucrarea aurului se făcea simplu prin ciocănirea unei foi din acest metal prețios pentru a se obține pandantive, amulete, figurine diverse ș.a., a căror semnificație pare să fi fost una magico-apotropaică.

Încă modestă în neolitic, „arta" prelucrării metalelor prețioase va cunoaște un sensibil progres în epoca imediat următoare, aceea a **bronzului,** situată între anii 2500—cca. 800 î.e.n. Acum, pe lîngă numeroase obiecte realizate din bronz se produce și un număr însemnat de piese din aur și (mai rar însă) din argint. Majoritatea acestora vor fi obiecte de podoabă, ponderea cantitativă fiind deținută de actualul teritoriu al Transilvaniei, după cum se știe bogat în zăcăminte de metale prețioase. Aceasta va face ca, în comparație cu celelalte două teritorii locuite de românii de mai tîrziu — Țara Românească și Moldova, aici, în Transilvania, meșteșugul prelucrării metalelor prețioase să cunoască, în vremurile următoare, un deosebit avînt. Din perioada bronzului datează o serie de importante tezaure, valoroase prin cantitatea obiectelor conținute (unele cu peste o sută de piese), prin diversitatea acestora (brățări, inele, amulete, discuri, pandantive, butoni, diademe funerare ș.a., ceea ce atestă o extindere a funcțiilor, a atributelor, pe care aceste obiecte le dețineau în comunitățile umane din vremea respectivă) și prin varietatea formelor și a repertoriului de motive decorative (care, la rîndul lor, arată o bună stăpînire a tehnicii de prelucrare și totodată un simț artistic remarcabil). Menționăm în acest context tezaurele de la Țufalău (unde s-au găsit, pe lîngă 0,500 kg aur masiv și numeroase discuri butoni, inele, fragmente de brățări ș.a.), pe cel de la Sărăsău, de la Turnu Măgurele (unde s-au găsit, pe lîngă o serie de brățări și 419 inele), de la Boarta (cu peste 200 de piese), de la Șmig, Ostrovul Mare și altele, fiind deci vorba de o arie întinsă a orfevrăriei pe pămîntul românesc.

Și în perioada imediat următoare, aceea a **fierului** (cca. 800 î.e.n. — sec. I e.n.) vom regăsi aceeași abundență de obiecte din metale prețioase ce (în oarecare măsură) păstrează tipologii și tehnici de prelucrare din perioada anterioară într-un firesc proces de continuitate. Se regăsesc în număr însemnat inele, brățări, pandantive și alte categorii de obiecte obținute prin turnare, ciocănire, torsionare, gravare, împodobite cu motive decorative pe care le întîlnim și în repertoriul epocii anterioare. Din această perioadă datează, printre altele, tezaurele descoperite în diverse locuri de pe pămîntul românesc cum ar fi cele de la Firiteaz,

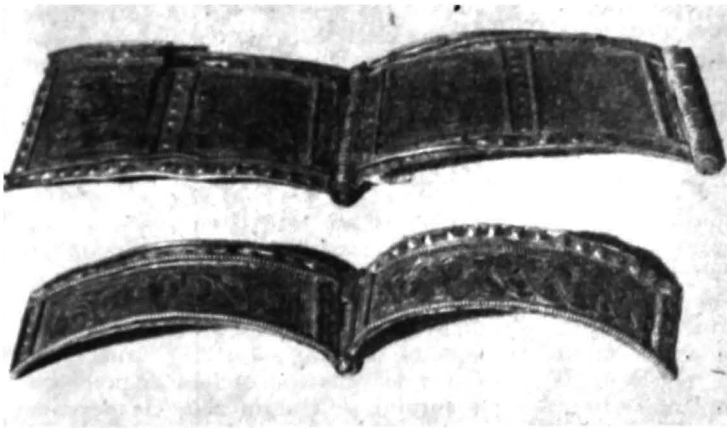


Brățări din secolul XIII (diverse tehnici de prelucrare a metalului prețios)

Galeșu, Stincești, Băiceni, Poiana Coțofenești, Agighiol ș.a., tezaure îndeobște cunoscute, cercetate și publicate astăzi de specialiștii în materie.

Este deosebit de important să reamintim faptul că în această perioadă au loc o serie de evenimente privind etnogeneza și istoria poporului român: făurirea primului stat dac centralizat și unitar condus de Burebista, așadar este momentul de afirmare în planul istoriei a poporului dac, Dacia devenind, nu peste multă vreme, una din marile puteri ale lumii antice din această parte a continentului european. În noul context etnic, social și politic, prelucrarea metalelor prețioase (cu precădere a aurului) va deține un loc deosebit de important în viața cotidiană, în ritualurile și în ceea ce am putea numi ambianța regalității, aurul regăsindu-se prelucrat într-o gamă largă de obiecte de mare diversitate. Din minele de aur de la Brad, Abrud, Băița, Zlatna, Roșia și alte localități se extrăgea un aur de bună calitate pe care meșteșugarii daci îl prelucrau cu deosebită măiestrie și simț artistic. Bogăția în metale prețioase — aur și argint —, a pământului dacilor devenise foarte cunoscută în lumea antichității europene, în acea vreme circulînd numeroase știri despre comorile „legendare" ale regilor daci. Este astăzi un lucru îndeobște cunoscut că cele două războaie de cucerire pe care le-au purtat romanii pe teritoriul Daciei au avut unul din principalele scopuri luarea în stăpînire a acestor bogății, într-un moment deosebit de critic pentru Imperiul Roman, slăbit de numeroasele sale războaie de cucerire și aflat în imposibilitatea de a mai găsi resurse materiale pentru a întreține uriașa sa armată. Istorici ai antichității menționează faptul că atît de mare a fost prada de război a romanilor după ocuparea Daciei, încît ea a permis Imperiului să revitalizeze economia, să ridice noi construcții costisitoare, să poarte noi războaie și chiar să scutească, pentru o vreme, de impozite, pe locuitorii „Cetății Eterne". Timp de aproape 165 de ani, exploatarea aurului din nisipurile aurifere ale Daciei s-a făcut sub strictul control al romanilor, ei beneficiind de dreptul exclusiv de a dispune de aurul obținut care era transportat la Roma, unde era prelucrat. Din aceste motive, în pofida faptului că metalele prețioase au continuat să fie extrase și în vremea cuceririi romane, obiectele din aceste metale sînt în număr mult mai mic decît ar fi fost firesc să se fi produs. Se realizează cu precădere obiecte din argint — podoabe diverse, brățări, cercei, fibule, coliere ș.a. care erau accesorii ale costumului feminin, precum și obiecte de uz curent sau folosite în ritualuri cum ar fi cupele, bolurile, talerele, vasele cu picior etc. Aflîndu-și locul în cîteva din muzeele țării noastre, aceste obiecte fac mărturia unui apreciabil nivel de civilizație și a unei măiestrii de prelucrare ce îmbină cu deosebit rafinament armonia formelor cu simțul decorativ al motivelor ornamentale.

După căderea și prăbușirea Imperiului roman, în limitele de hotar ale acestuia



Brățări din secolul XIII (cu motive gravate și incizate, de influență orientală)

...e va afirma o altă mare putere politică ...i militară europeană, Imperiul Bizantin, ... cărui artă, cultură și civilizație va avea ... mare influență și asupra populației de ...a nord de Dunăre. În primul rînd, a grăbit procesul de creștinare a daco-romanilor, proces început anterior anului 275, dar devenit fenomen de masă între anii 350—450. În al doilea rînd, a prilejuit contactul cu o civilizație înfloritoare, de o strălucire fără precedent în istoria civilizației mediteraneene și sud-europene. Acest contact s-a soldat cu intense schimburi de produse naturale sau meșteșugărești din rîndul cărora nu lipseau, pe lîngă alte produse, și obiecte realizate din metale prețioase. Cerceii, brățările, pandantivele și alte podoabe datînd din această perioadă și descoperite în marile tezaure princiare de pe pămîntul românesc, demonstrează un nivel de viață și civilizație cu totul remarcabil. Au fost identificate ateliere de argintari și aurari la Histria, Dinogeția, Callatis și în alte localități din zona Dunării de Jos, ateliere în care se realizau o gamă diversă de obiecte din metale prețioase, multe dintre ele imitînd somptuoasele produse ale orfevrăriei bizantine. Tot în ateliere locale se vor realiza și o serie de obiecte liturgice destinate necesităților de cult, obiecte care, alături de podoabele de o mare diversitate, vor constitui principalele produse ale **perioadei prefeudale.**

În secolele IX—X, societatea românească se organizează în structuri noi de viață, proprii feudalismului timpuriu. Se construiesc fortificații, cetăți, reședințe voievodale, se desfășoară o „viață de curte" incipientă, impusă desigur de situația socială, politică și economică a căpeteniilor locale care imprimă un anume „standard" de viață, cerut de rangurile și ierarhiile sociale. Vestimentația, podoabele, obiectele de ambient au fost dintotdeauna, în istoria trecută, expresia poziției sociale, a rangului ocupat de un personaj sau grup de persoane într-o anume societate. Podoabele din aur sau din argint ce datează din secolele IX—XII (brățări, diademe, pandantive, aplice, inele și altele), atestă pe de o parte o vie activitate a atelierelor locale (în pofida vitregiilor vremii), iar pe de altă parte prezența a numeroase obiecte realizate în atelierele din Bizanț demonstrează că s-au păstrat strînse și neîntrerupte legături cu această arie de cultură și civilizație oriental-europeană. Un alt fapt important va interveni acum ducînd la creșterea cererilor de obiecte din metale prețioase. Este vorba de procesul de organizare a vieții religioase locale, ilustrat prin înființarea unor importante centre religioase, prin ridicarea de lăcașuri de cult din lemn sau piatră, ele demonstrînd existența unei populații ortodoxe stabile pe întreg teritoriul românesc, de la nord sau de la sud de Carpați. Să reamintim doar de lăcașurile de la Dinogeția (unde există încă din secolele IV—VI o bazilică paleocreștină), de la Niculițel (secolele

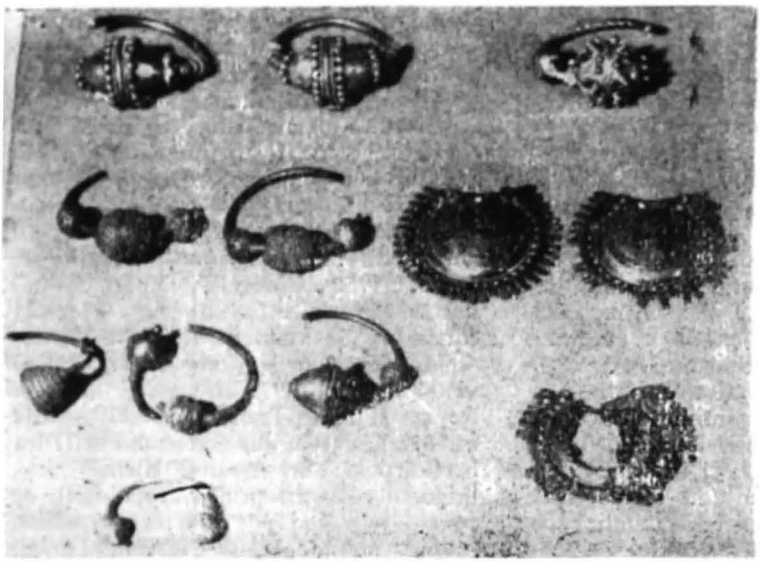
XI–XII), complexul de la Basarabi (cu activitate între secolele X–XII), de la Vărădia, Bucium-Sălaj (ambele din secolul al XII-lea), Hodoș-Bodrog, Strei Singiorgiu, acest din urmă lăcaș ridicat ca biserică de curte în secolul al XI-lea. În aceste condiții, cerința de obiecte din metale prețioase pentru ceremonialurile religioase este, evident, mult mai mare decît în perioadele anterioare, ea fiind satisfăcută fie de către meșterii locali, fie de către unii meșteri itineranți veniți din ambianța lumii bizantine. Cunoscuta „Chronicon pictum" consemna faptul că, între anii 1002–1003, regele ungur Ștefan I a întreprins o campanie militară asupra „Ultrasilvaniei" (Transilvania de astăzi) de unde s-a întors cu o pradă uriașă constînd, printre altele, din aur, obiecte din aur și pietre prețioase.

O dată cu perioada **feudalismului dezvoltat** (secolele XIII–XV) se consemnează procesul de grupare a meșterilor în mici ateliere și o remarcabilă creștere a producției de obiecte din metale prețioase. Întemeierea statelor feudale românești (Țara Românească, în 1330 și Moldova, în 1359) impune și un ansamblu de modificări în viața economică, politică și religioasă și, nu în ultimul rînd, în viața de curte căreia trebuie să i se asigure o ținută și un protocol corespunzător. Principalii comanditari devin de acum înainte voievozii români și curtea acestora care solicită o gamă largă de obiecte din metale prețioase, fie reprezentînd podoabe pentru ținuta de ceremonie, fie obiecte de uz cotidian (pahare, căni, talere, pocale de ceremonie și altele) alături de care se comandă și o serie de obiecte de uz liturgic oferite lăcașurilor de cult pe care aceștia le edifică. Nu trebuie uitat nici faptul că obiectele din metale prețioase constituiau pentru perioadele respective și importante mijloace de tezaurizare, valori sigure care, în vremurile destul de tulburi de atunci, constituiau prețioase modalități de asigurare a existenței în caz de părăsire a domniei sau exil. Așa după cum vom avea prilejul să constatăm în următoarele noastre articole, manifestările artistice din secolele XIII–XV, între care, evident, se numără și cele privind prelucrarea metalelor prețioase, vor fi marcate de unele influențe bizantino-pontice. Exploatarea aurului constituie, începînd din acest moment, un privilegiu domnesc, iar prelucrarea sa va reflecta gustul artistic al comanditarilor, un gust ce moștenește și preia în mod vădit preferința pentru fast și somptuos a vieții de curte bizantine. Mai consemnăm faptul că între secolele XII–XIII în Transilvania se stabilește, în cîteva localități, un grup de coloni sași printre care se vor număra și cîțiva aurari, în jurul cărora se vor dezvolta apoi ateliere de prelucrare a aurului și a argintului, ele devenind (îndeosebi la Sibiu și Brașov) principalele centre de prelucrare a metalului prețios din această provincie românească.

O dată cu veacul al XVI-lea, pe lîngă creșterea firească a numărului de comenzi și deci a producției de obiecte din metale prețioase, se remarcă din punct de vedere stilistic unele confluențe cu stilurile artistice ce se dezvoltau în Occident — gotic tîrziu, Renaștere, Baroc, Rococo etc. — influențe ce se vor menține pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, realizînd formule de sinteză cu totul particulare ce vor da specificitate orfevrăriei locale.

Introducerea mijloacelor mecanice de prelucrare va conduce — începînd cu secolul al XIX-lea — la o producție pe scară largă de obiecte din metale prețioase o dată cu substanțiale modificări în tehnica de prelucrare și de ornamentare, precum și la apariția produselor de serie care nu vor mai avea — din punct de vedere artistic — valoarea unicatelor din perioadele anterioare.

Așadar, istoria acestui meșteșug artistic ce își va dobîndi în timp valoarea de veritabil creator de capodopere ale genului, are pe acest pămînt românesc o tradiție realmente milenară, continuitatea neîntreruptă a producției sale demonstrînd în egală măsură existența unor comanditari și a unei necesități, precum și, în mod firesc, existența unor producători care să răspundă acestor necesități la nivelul unei exigențe cerută de gustul artistic al epocilor. În contextul



Podoabe princiare din secolul XIII (descoperite în Moldova) (Fotografii de Minerva Văleanu)

istoriei artei românești, capitolul privitor la prelucrarea metalelor prețioase poate constitui unul dintre cele mai complete și mai acoperitoare capitole ca durată în timp, ca productivitate și, nu în ultimul rînd, ca valoare artistică*).

Meșteri, ateliere, comanditari

Deși meșteșugul prelucrării metalelor prețioase are o vechime multiseculară în perimetrul civilizației românești, datele documentare cele mai vechi despre activitatea unui orfevru local sînt relativ recente, mai exact din anul 1346 de cînd un document menționează suma importantă de bani pe care o primise, din partea primăriei orașului Sibiu, Kunz „Goldsmit" („aurarul") pentru realizarea unei comenzi. Un alt document menționează numele lui Ștefan aurarul („aurifex") ce activa la Aiud în anul 1359 [1]. Pentru istoria acestui meșteșug artistic, secolul al XIV-lea este important, întrucît el marchează afirmarea în plan social a argintarilor, care vor deveni personaje importante în comunitățile în care trăiesc și activează, iar, pe de altă parte, întrucît în acest veac iau ființă și primele bresle, forme de organizare a activității meșteșugărești cu totul noi pentru acele vremuri. O dată cu dezvoltarea tîrgurilor și a orașelor, cu noile exigențe ale vieții de curte și, implicit, cu prosperitatea straturilor superioare ale societății românești, cerințele de obiecte din metale prețioase cresc în mod considerabil, ceea ce va duce și la prosperitatea practicanților acestui meșteșug, argintarii intrînd în scurt timp în rîndul celor mai de seamă locuitori ai tîrgurilor și centrelor economico-comerciale. Numeroase documente consemnează importantele funcții politico-administrative deținute de unii argintari, parte dintre aceștia bucurîndu-se de privilegii domnești, de o stare materială înfloritoare, fiind chiar antrenați în viața politică a țării. Așa spre exemplu, un Ioan Aurarul deținea în anul 1389, la Sighișoara, funcția de jurat, funcție în care, patru ani mai tîrziu, în 1393, se va afla Nicolae „Aurifaber". În același an, 1393, Ioan „Aurifaber" va negocia, în fața regelui Sigismund, privilegiile și interesele negustătorilor sibieni, iar în anul 1400 este menționat numele lui Ioan „Aurifaber" care reprezenta interesele localității Alba Iulia într-un proces al acesteia cu episcopia din localitate [2]. Cum documentele abundă de asemenea exemple (unele reluate în publicații recente de specialitate) ne vom rezuma la cele menționate, consemnînd în continuare cîteva elemente ce privesc structura și statutul noii forme de organizare a activității pe care a reprezentat-o

breasla. Un document datat 6 ianuarie 1367, emis de magistratura orașului Bistrița, cerea argintarilor (și altor meseriași) respectarea „legii vechi" [3], ceea ce duce la justificata presupunere că încă dinaintea acestei date au existat reglementări privitoare la practicarea meșteșugurilor în tîrguri și orașe. Cel mai vechi regulament de breaslă care s-a păstrat datează din anul 1473 și este cel al breslei aurarilor din Cluj [4]. Statute asemănătoare existau și pentru breslele argintarilor din Mediaș și Sibiu (ambele reînnoite în 1494), din Brașov (1511), din Dej (1586) etc.[5]. În Țara Românească și în Moldova, breslele se vor înființa mult mai tîrziu, în veacul al XVII-lea (în 1634 și, respectiv, în 1669), aici existînd alte structuri organizatorice (de regulă, așa cum vom vedea, atelierele funcționau mai ales pe lîngă curtea domnească sau în centrele mănăstirești). Aceasta însă, nu va însemna că în cele două provincii românești nu se va consemna în vremea respectivă o notabilă activitate în producția de obiecte din metale prețioase. Revenind la problema breslelor, să menționăm că acestea aveau menirea de a exercita un control extrem de sever asupra producției, regulamentele sale stabilind cu maximă precizie normele de lucru, condițiile de practicare a meșteșugului, reglementări cantitative și calitative, normele de colaborare și întrajutorare, precum și raporturile dintre membrii săi, condițiile de admitere în breaslă și de „promovare", obligațiile financiare, normele juridice de rezolvare a litigiilor, obligațiile civice și sociale ș.a.m.d. Fiecare breaslă își avea patronul său religios, emblema sa, un cartier propriu, o biserică proprie și doi sau mai mulți conducători, precum și reprezentanți în conducerea orașului. Se păstra stricta evidență a membrilor breslei care erau admiși numai în anume condiții, după o îndelungată perioadă de ucenicie (de regulă, aceștia proveneau tot din rîndul fiilor de argintari [*]) după care dobîndeau statutul de calfă (adică aveau dreptul să-l ajute pe meșter la lucru primind 1/3 sau 1/4 din valoarea obiectului). Pentru a deveni meșter și a dobîndi dreptul de a avea marcă proprie (din anul 1504 aurarii sînt obligați să-și imprime sigiliul propriu pe obiectele realizate), calfele trebuia să se perfecționeze minimum doi ani în centre sau ateliere renumite, motiv pentru care ei străbăteau drumurile țării sau ale Europei poposind în atelierele unor renumiți argintari (în Germania, Franța, Italia, Anglia ș.a.m.d.). Hans Siebenbürger („Transilvăneanul") însoțit de Lukas „Transilvăneanul" (ambii din Sibiu) se vor afla între anii 1404—1428 la curtea lui Maximilian I de la Viena; Simon din Sibiu și Johann din Cluj se vor afla (în 1497, respectiv, 1500) la Roma; Martin „Transilvăneanul" se afla în 1542 la curtea lui Sigismund al II-lea la Cracovia; brașoveanul Michaël Seybriger a călătorit prin Europa timp de 16 ani poposind pe rînd în Germania, Anglia, Franța, Austro-Ungaria, Turcia, Suedia (unde, o vreme a fost aurarul curții regale) și apoi a revenit la Brașov. În același timp, potrivit aceluiași principiu, calfe de argintari din alte părți ale continentului (Germania, Austria, Polonia, Ungaria, Slovacia ș.a.) poposeau în Țările Române pentru efectuarea „stagiului de perfecționare". Toate cheltuielile erau acoperite din propria muncă, din cîștigurile realizate. La terminarea stagiului, calfele erau supuse unui examen, fiind obligate să execute o serie de obiecte; de regulă, o cupă (în stil Renaștere), un inel cu piatră, un tacîm de masă, un sigiliu sau o stemă [7], cheltuielile fiind de asemenea suportate de calfă. Staroștii breslei și meșterii cu prestigiu apreciau calitatea lucrărilor și hotărau primirea sau respingerea de la statutul de meșter. Candidatul avea voie să se prezinte de două ori la acest „examen". În caz de reușită, după plata unei taxe, căpăta dreptul de a avea sigiliu propriu care însoțea în mod obligatoriu pe cel de breaslă. Noul primit în breaslă avea obligația de a oferi membrilor breslei o masă (la care se servea un sortiment de mîncare bine precizat) și, de asemenea, obligația de a se căsători cît mai curînd [8]. Breasla stabilea cu rigurozitate puritatea metalului folosit (aurul de 18—20 karate, iar argintul de 14—18

karate), timpul de lucru pentru fiecare tip de produse şi exercita controlul de calitate înainte ca lucrarea să fie predată beneficiarului. În cazul în care execuţia era considerată nesatisfăcătoare, lucrarea era distrusă, iar meşterul trebuia să execute alta pe propria-i cheltuială [9].

Breslele aurarilor erau considerate, pe lîngă cele ale blănărilor, printre cele mai bogate şi mai de seamă ale tîrgurilor şi oraşelor unde funcţionau, membrii lor făcînd parte, aşa cum s-a mai menţionat, din elita localităţilor [10], jucînd un rol însemnat în viaţa publică. Erau posesorii unor averi însemnate şi locuiau, de regulă, chiar în centrul localităţii, atelierul aflîndu-se în incinta locuinţei. Diverse acte de cancelarie relevă înfloritoarea stare materială a acestor meşteşugari. În 1524 văduva aurarului Clemens din Sibiu cumpăra o casă în valoare de 500 florini-aur (în acea vreme, o casă bună costa între 200—350 de florini), iar un alt sibian, Baltazar, va cumpăra, în 1532, o casă cu 400 de florini [11]; faimosul argintar Sebastian Hann va primi ca zestre, la căsătorie, obiecte din metal preţios în greutate de 15 kilograme. Veniturile mari erau consecinţa costurilor ridicate ale manoperei. Despina Miliţa, soţia lui Neagoe Basarab, plătise, în anul 1521, aurarului sibian Petru suma de 1000 florini pentru confecţionarea unei coroane [12]. Într-o societate în care averea constituia principalul criteriu al „valorii sociale" a individului, este firesc să-i întîlnim deci pe aurari printre cei mai de seamă cetăţeni ai oraşelor. Să mai adăugăm, la numele prezentate anterior, pe cele ale unor argintari din secolele XVI—XVII, cum ar fi Baltazar din Sibiu (primar al oraşului, în 1532), Simion din Braşov (devenit castelan al Branului), Ştefan din Cluj (jude al Transilvaniei, în 1550) [13], Sebastian Hann (primar al Braşovului în 1760) şi alţii. Ca şi membrii celorlalte bresle, şi aurarii aveau obligaţii la viaţa comunităţii — plata unor sume pentru diverse activităţi, întreţinerea fortificaţiilor, contribuţii în caz de război etc. Tot documente de epocă ne dau ştiri despre numărul mare de aurari înregistraţi în cele mai importante centre ale practicării acestui meşteşug în Transilvania: la Sibiu, în anul 1571 erau înregistraţi 33 de aurari; la Cluj, 32; la Braşov — la sfîrşitul secolului XV activau 16 (un secol mai tîrziu numărul lor se cifra la peste 120, Braşovul, devenind, alături de Sibiu, cel mai important centru al orfevrăriei transilvănene), la Alba Iulia în 1592 lucrau 5 meşteri, la Baia Mare 12 (în 1601) ş.a.m.d. [14].

Cu toate că, dintre cele trei ţări române, argintarii transilvăneni se vor dovedi cei mai prolifici, aceasta nu înseamnă că respectivul meşteşug nu s-a practicat cu succes şi în Moldova sau în Ţara Românească. Aici activitatea orfevrilor va fi semnalată atît în centrele orăşeneşti, îndeosebi în oraşele reşedinţă voievodală, cît şi în unele centre mănăstireşti. În Moldova, spre exemplu, Suceava a fost unul dintre cele mai importante oraşe în care s-a practicat acest meşteşug, calitatea de capitală a acestei provincii româneşti aducîndu-i o firească înflorire economică dar şi avantajul de a beneficia de numeroase comenzi venite direct de la curtea domnească. Şi aici aurarii se vor bucura de un prestigiu deosebit. Unii dintre ei aflîndu-se în preajma voievodului, primind diverse însărcinări şi, evident, beneficiind de o înfloritoare stare materială (alături de blănari consideraţi şi aici printre cei mai de seamă cetăţeni ai tîrgurilor şi oraşelor). Un Anton aurarul a lucrat pentru Ştefan cel Mare o serie de comenzi [15], iar un alt contemporan al său, Stanciu, va primi bani şi importante proprietăţi pentru lucrările realizate [16]. Documentele vremii mai menţionează la Suceava numele şi activitatea lui Toma zlătarul (denumirea locală a aurarilor, aici în Moldova cît şi în Ţara Românească, de la „zoloto"-aur), sau Petre zlătarul, realizatorii unor comenzi pentru Petru Rareş [17]. Tot în veacul al XVI-lea mai sînt consemnate numele lui Crăciun argintarul, sau cel al lui Gligore Moesiu (la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui următor), unul dintre cei mai de seamă argintari moldoveni, realizator a numeroase comenzi domneşti. În veacul al XVII-lea, o dată cu mutarea curţii dom-

nești la Iași, noua capitală va polariza viața economică și meșteșugărească a Moldovei. La începutul secolului al XVII-lea aici sînt semnalate nu mai puțin de 17 ateliere de argintari [18], fapt care denotă o mare cerere de obiecte din metale prețioase, dar și o mînă de lucru specializată, capabilă să satisfacă exigențele comanditarilor. Din acest motiv, așa cum constatăm din documente de epocă, de aici din Moldova au plecat puține comenzi către orfevrii din Transilvania, producția locală satisfăcînd, atît din punct de vedere cantitativ, cît și calitativ, cerințele de obiecte din metale prețioase. De altfel, în afară de Iași, au mai funcționat ateliere de argintari și la Cotnari, Rădăuți, Bacău sau Roman și, evident, la Suceava, unde activitatea orfevrilor este semnalată pînă către epoca modernă. Reamintim faptul că în Moldova prima breaslă a argintarilor s-a constituit abia în anul 1669, acest sistem de organizare întîlnindu-se doar în orașe, pentru că, în Moldova (ca și în Țara Românească) ateliere de argintari au existat și în cîteva centre monahale. Aici se realizau îndeosebi obiectele destinate practicării cultului (potire, candele, cădelnițe, ferecături de cărți ș.a.m.d.), atelierele de orfevrărie funcționînd în paralel cu cele de broderie, sculptură în lemn, tîmplărie etc. Cele mai importante centre mănăstirești în care s-au produs obiecte din metale prețioase de incontestabile valori artistice au fost cele de la Putna, Neamț, Humor, Sucevița. Să amintim de numele argintarilor Dosoftei de la Putna, Silion și Ioachim de la Suceava, Gliga din Piatra Neamț și alții [19], realizatori în secolul al XVI-lea ai unor frumoase și valoroase ferecături de cărți manuscrise, de bogatele tezaure de obiecte de cult aflate în patrimoniul centrelor mănăstirești, opera unor iscusiți monahi orfevri dintre care numai unii și-au semnat lucrările, aici funcționînd mult timp (la fel ca și în Țara Românească) principiul potrivit căruia semnătura pe lucrare era considerată un act de orgoliu neagreat de biserică.

Ateliere de argintari vor funcționa și în Țara Românească, centre de prelucrare a metalului prețios existînd la Cîmpulung (aici va lucra în veacul al XVII-lea, Petrus Morci), la Craiova, la Curtea de Argeș și evident, la Tîrgoviște, vechea capitală a țării, unde acest meșteșug va cunoaște o firească și remarcabilă înflorire [20]. La Tîrgoviște vor poposi în veacul al XVII-lea cîțiva argintari refugiați din Chiprovăț (oraș la sud de Dunăre) de teama turcilor [21] care, împreună cu alți meșteșugari conaționali, își vor deschide ateliere de lucru.

Mai menționăm și Caransebeșul din Banat unde zlătarii sînt menționați de la începutul secolului al XVI-lea [22].

Evident, cel mai important centru al activității zlătarilor din Țara Românească l-a constituit Bucureștiul, unde atelierele acestora erau situate într-un cartier bine delimitat, unde își aveau locuințele, o biserică proprie („Zlătari") și unde își comercializau produsele. Breasla argintarilor din București va lua ființă în anul 1634, fiind prima breaslă a argintarilor ce a ființat în Țara Românească. Și aici ca și în Moldova, pe lîngă atelierele unor meșteri „laici", au funcționat și cele de pe lîngă centrele mănăstirești, cum au fost atelierele de la Cozia sau de la Tismana, cu produse datînd din secolele XIV și XV.

Urmărind firul cronologic al evoluției acestui meșteșug, în ceea ce privește structurile sale de organizare, să menționăm faptul că veacul al XVII-lea va fi marcat de o serie de evenimente politice care vor avea efecte și asupra producției de obiecte din metale prețioase. Înfrîngerea turcilor la Viena și retragerea lor spre granițele tot mai restrînse ale teritoriului ocupat de ei va înlesni expansiunea Imperiului habsburgic care, sub pretextul „eliberării", va ocupa o parte din teritoriile aflate sub suzeranitatea otomană. Printre acestea se va număra și Transilvania. Noile condiții vor avea influențe nefavorabile asupra dezvoltării meșteșugurilor, întrucît imperiul va introduce o serie de măsuri prohibitive (taxe și impozite mari pe produsele locale, restricții la import etc.) pentru a favoriza exportul și producția atelierelor din Austro-Ungaria (în cazul argintăriei, cu precădere ale celor din Viena). În

aceste condiții, o dată cu veacul al XVII-lea, situația argintarilor din Transilvania va cunoaște un proces continuu de pauperitate, ceea ce va duce la un moment dat (îndeosebi în secolul următor) la repetate plîngeri adresate Curții din Viena (rămase, evident, fără rezultate notabile) precum și la refugierea peste munți, în Țara Românească, a unor argintari din Brașov și Sibiu, aici beneficiind în continuare de comenzi din partea voievozilor locali. Evident, gestul se solda cu excluderea din breaslă a celor vinovați, dar cu tot acest risc se preferau asemenea soluții în situațiile de criză în care se aflau meșterii aurari respectivi. Așa vor proceda argintarii Johannes Hening, Sebastian Hann, Samuel May, Georg Olescher, Thomas Lang, Petrus Hiemesch, monogramistul „E.V." și alții care vor găsi de lucru la curtea lui Șerban Cantacuzino și a lui Constantin Brîncoveanu. Unii dintre ei vor dobîndi acordul breslei de a rămîne un timp mai îndelungat în Țara Românească, alții însă vor prefera să nu mai revină în centrul respectiv cu toate neajunsurile și consecințele pe care le implica un astfel de gest [23]. Este de presupus că situația acestor meșteri devenise deosebit de critică dacă unii dintre ei — chiar dintre fruntașii breslelor respective — preferau să înfrunte riscurile și consecințele gestului lor și să-și părăsească orașul pentru a se stabili în alt loc unde li se asigurau comenzile în număr suficient pentru un cîștig corespunzător. Acest lucru va avea și un efect pozitiv asupra producției locale întrucît recunoscuta calitate a produselor transilvănene va contribui în mod benefic la o îmbunătățire a repertoriului decorativ și a tehnicilor de lucru ale argintarilor locali. Este momentul să amintim că, pentru realizarea motivelor decorative, meșterii se foloseau de caiete de modele copiate, de cele mai multe ori, după alte caiete care circulau între meșteri, ele transcriind motive preluate din lucrări de gravură, pictură, desene, unele semnate de mari maeștri ai artei (se știe spre exemplu, că Dürer realizase numeroase modele pentru argintarii germani). Aceste caiete aveau o largă circulație și contribuiau astfel la o rapidă preluare și asimilare a unor teme sau motive noi, între marile ateliere europene. Din aceste motive, argintăria a fost și unul din genurile de artă care s-a adaptat extrem de rapid, de fiecare dată, la noutățile stilistice apărute de-a lungul secolelor în artă, contribuind chiar la răspîndirea noilor repertorii decorative adoptate de aceste stiluri artistice [24]. Contribuția argintăriei în această direcție se datorează și faptului că obiectele din metale prețioase circulau cu ușurință între diverse centre, provincii sau țări, oferite ca daruri de preț, luate ca pradă de război sau constituind obiectul tranzacțiilor negustorești. Dacă obiectele din metale prețioase aveau o mare libertate de circulație, în schimb metalul prețios neprelucrat era supus unui strict control reglementat de legi a căror respectare era sever urmărită. În anul 1443, Vlad Dracul, fiul lui Mircea cel Bătrîn, cerea fermierilor pîrgarilor din Brașov ca negustorii acestui oraș *„să nu scoată nici argint, nici aramă, nici florini"* din Țara Românească [25], iar dintr-o scrisoare datată 20 decembrie 1515 reiese că aurarii bistrițeni sustrăgeau clandestin aur din Moldova, ceea ce le-a atras vehemente proteste din partea voievodului Bogdan al III-lea [26].

Dacă referirile de pînă acum i-au vizat cu precădere pe meșteri, se cuvine să ne referim pe scurt și la comanditari. În Țările române aceștia erau, în primul rînd, voievozii, apoi boierii de diverse ranguri, biserica și păturile înstărite ale orășenilor. Obiectele din metale prețioase constituiau importante mijloace de tezaurizare, motiv pentru care achiziționarea sau comandarea lor constituia o preocupare importantă. Cum la curțile voievozilor români, protocolul impunea un număr mare de obiecte din metale prețioase (veselă, obiecte de uz casnic, accesorii decorative, podoabe diverse ș.a.m.d.), este lesne de înțeles că atît comanditarii, cît și aurarii erau reciproc satisfăcuți de raporturile de bună colaborare stabilite între părți. Să mai amintim faptul că diferitele evenimente ce aveau loc peste an impuneau de asemenea comenzi de obiecte din metale prețioase. În anul 1509, Mihnea („cel Rău")

comanda la Brașov 24 cupe din argint aurit pentru a le oferi ca dar de nuntă fiicei sale; în anul 1518, Neagoe Basarab comanda sibienilor o coroană pentru soția sa (Doamna Despina) în valoare de 1000 de florini (coroană ce va deveni obiectul unui litigiu între Despina și sibieni); Petru Rareș trimite, în anul 1543, ca dar de nuntă, regelui Sigismund al Poloniei, pocale din argint aurit, și exemplele ar putea continua. Dimitrie Cantemir menționează în „Descrierea Moldovei" obiceiul potrivit căruia, la fiecare început de an, cînd domnul numea în funcție pe boieri, le oferea acestora cîte un pahar mare, iar soțiilor lor cîte unul mai mic, ceea ce înseamnă că în fiecare an trebuiau comandate numai pentru acest protocol în jur de 30 de pahare din metal prețios. Tot documentele vremii menționează cu diverse prilejuri, date privitoare la averile unor voievozi sau boieri. Așa spre exemplu, printre obiectele de valoare capturate de comandantul turc Huscin Aga de la Petru Rareș sînt menționate numeroase săbii, căni, ibrice, pahare, bijuterii, pietre prețioase, perle ș.a.m.d. Petru Cercel, în momentul cînd a părăsit tronul țării (1585), poseda obiecte din aur și argint în valoare de circa 100.000 de florini, iar Petru Șchiopu lăsa moștenire fiului său peste 100 de obiecte din metale prețioase dintre care 50 erau numai talere mari și farfurii. Ce valoare aveau asemenea obiecte la vremea respectivă aflăm din diferite surse documentare. Astfel, în 1514, Doamna Voica lăsa la Brașov pocale mari (de circa 1200 grame) în valoare de 60—70 florini fiecare; pahare mici (de circa 250 gr.) în valoare de 13 florini [27]. Cu 60 de florini (deci cu prețul unui pocal) se puteau cumpăra fie o treime dintr-un sat, fie o cireadă de boi, fie 12 hectare de vie. Cu cîteva decenii mai înainte, Vlad Călugărul, în prima sa domnie, cumpărase o treime dintr-un munte în schimbul unei evanghelii ferecate, evaluată la 1000 de aspri. Un lanț de aur cumpărat de Vlad Vintilă de la Despina Milița, soția răposatului Neagoe Basarab, fusese plătit cu suma de 24.000 de aspri, preț cu care s-ar fi putut cumpăra un sat mare cu toate bunurile, veniturile și locuitorii săi [28]. Numai și din aceste cîteva exemple ne dăm seama de importanța pe care o dobîndeau, în societatea vremii, bunurile realizate din metale prețioase cărora li se adăugau, desigur, stofele scumpe, brocardurile, catifelele și mătăsurile despre care vorbesc diverși călători străini ce au poposit la curțile voievozilor români [29]. Abundența de aur și argint a pămîntului românesc a avut însă și consecințe ades nefaste pentru domnii și chiar locuitorii țărilor române, metalul prețios constituind o permanentă tentație pentru puterile străine, în special pentru turci, care, în 1571, pretindeau principatului Transilvaniei obiecte din metal prețios în greutate de peste 400 kg [30].

Sfîrșitul tragic al lui Constantin Brîncoveanu a avut, printre altele, drept cauză și legendara sa avere (motiv pentru care i se mai spunea „Altîn Bey" = „Prințul aurului"). De-a lungul istoriei sale zbuciumate, pămîntul românesc a fost deseori jefuit de impresionante cantități de bunuri și doar documentele ne mai oferă o imagine asupra numărului și valorii lor. Din păcate doar o mică parte — comparativ cu ceea ce știm că a existat — a mai supraviețuit pînă în zilele noastre, ele fiind găzduite cu grijă în colecțiile muzeale de stat sau mănăstirești, un motiv în plus pentru ca ele să fie studiate și publicate pentru mai buna lor cunoaștere.

NOTE

* Pentru această primă parte, principalele surse bibliografice au fost: *Arta preistorică în România* de Vladimir Dumitrescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos* de Răzvan Theodorescu, *Arta românească* (I) de Vasile Drăguț. Cum asupra perioadelor preistorice nu există încă un consens unanim privind intervalul de datare, le-am folosit pe cele mai frecvent uzitate.

[1] V. Drăguț, *Arta gotică în România* (în continuare „Goticul..."), p. 306 și notele 10—11, p. 323; Șt. Pascu, *Meșteșugurile în Transilvania pînă în secolul al XVI-lea* (în continuare „Meșteșugurile..."), p. 71—72

[2] V. Drăguț, *Goticul...*, loc. cit.; Șt. Pascu, *Meșteșugurile...*, p. 206; 212

[3] Șt. Pascu, *Meșteșugurile...*, p. 82

[4] Ibidem, p. 205

[5] Ibidem, p. 205

[6] În anul 1538 (martie 6), senatul sibian decide ca fiii legitimi ai țesătorilor să fie primiți în breasla aurarilor, urmînd ca eventualele neajunsuri să fie aplanate de către senat. „Inventarul protocoalelor

Primăriei Sibiu. 1521–1700" (în continuare „Protocoalele Sibiului"), Bucureşti, 1958, p. 25, document 141. În 1560, consiliile oraşelor Viena şi Augsburg intervin pe lîngă aurarii din Sibiu pentru a primi la învăţătură şi copii ai meşterilor bărbieri, băieşi sau ai altor meşteri (statutele interzicînd primirea de ucenici ai căror părinţi practicau alte meserii), Şt. Pascu, *Meşteşugurile...* p. 265

[7] Ibidem, p. 285. Lucrarea de meşter se desfiinţează în 1860 iar breslele în 1872 (în Transilvania)

[8] Un document din anul 1552, decembrie, 26, menţionează că un postăvar din Levoca, dorind să se căsătorească cu o tînără din Sibiu, dar neavînd acte de identitate sau care să-i ateste profesia, îşi dovedeşte situaţia cu ajutorul a doi martori." („Protocoalele Sibiului", doc. 275, p. 41)

[9] La 3 septembrie 1550, senatul sibian confirmă împăcarea în faţa breslei aurarilor, dintre David Orlt (Orlat?) din Sibiu şi Grigore Barthes şi Sigismund Schad, ambii din Braşov, pentru injurii („Protocoalele Sibiului", doc. 260, p. 39)

[10] De notat faptul că în Transilvania meşteşugul prelucrării metalelor preţioase era practicat cu precădere de către saşi, în timp ce, în alte bresle, ponderea era deţinută de români. La 24 martie 1369, la Consiliul oraşului Cluj se prezintă 4 staroşti (conducători) ai breslei blănarilor şi cojocarilor pentru a se plînge împotriva concurenţilor străini. Este vorba de Ştefan Albul, Nicolae Blănarul, Petru, fiul lui Matei şi Clesel, fiul lui Martin (Şt. Pascu, *Meşteşugurile....* p. 84–85). Breasla blănarilor va deţine poziţii importante şi în societatea Moldovei şi a Ţării Româneşti din perioada secolelor trecute. Taxele plătite de ucenicii acestor bresle erau foarte mari: în anul 1500, blănarii plăteau 6 florini, iar în 1515 aurarii, 4 florini, pentru ca la sfîrşitul secolului al XVII-lea ea să fie de 8 florini

[11] „Protocoalele Sibiului", doc. 21, p. 11; doc. 78, p. 18

[12] Despina Miliţa, soţia lui Neagoe Basarab, a avut un proces cu Petrus „Aurifaber" din Sibiu. La 9 ianuarie 1540, senatul sibian îl achită pe aurar în „pricina" cu „Bassarabina" din cauza absenţei acesteia la rejudecarea procesului, sentinţa rămînînd definitivă la 30 aprilie 1540. („Protocoalele Sibiului", doc. 155 şi 160, p. 27). Despina se judecase cu argintarii sibieni şi anterior, în anul 1538, întrucît meşterul Celestin nu îi restituise o comandă. Celestin, pusese sechestru, la data de 9 decembrie 1524, pe o serie de argintării ce se aflau depuse la aurarul Ludovic Rorer din Sibiu, care aparţinuseră „Voievodului Bazzarab" din Ţara Românească (Idem, doc. 27, p. 12).

[13] Şt. Pascu, *Meşteşugurile ...*, p. 206; 212

[14] Ibidem, p. 211

[15] Refugiat la Bistriţa de teama turcilor, el este rechemat la Suceava de către Ştefan cel Mare printr-o scrisoare datată 7 martie 1481 şi adresată aurarilor bistriţeni *„Avînd a-i da ceva de lucru"* (I. Bogdan, „Documente de la Ştefan cel Mare". II, p. 360–361, nr. CLXI). Este de presupus că unele piese realizate în jurul acestei date la comanda lui Ştefan cel Mare aparţin acestui Anton aurarul.

[16] Într-un document datat 24 septembrie 1498 se menţionează că *„Vasutca, nepoata lui Romaşco, nepoata lui Drăgoi, femeia lui Stanciu aurarul"*, au miluit-o (voievodul) cu satele Drăgoeşti, Lucăceşti şi Boteşti, ceea ce reprezintă o răsplată de excepţie presupunînd realizarea unor lucrări de mare valoare.

[17] Hurmuzaki, XV, 1, p. 236–238; 367–368; 526. Termenul de „zlătar", utilizat în Ţara Românească şi în Moldova, desemna iniţial pe cel ce stringea aurul. El s-a extins apoi asupra meşterilor ce prelucrau metalele preţioase fiind echivalent celui de argintar. Această denumire se regăseşte în anul 1598–99 pe o ferecătură realizată la Putna de către „Ioachim zlătarul" („zoloto" = „aur" în slavonă). Termenul va fi folosit pînă în secolul a XVIII-lea concomitent cu cel de argintar.

[18] Şt. Olteanu, C. Şerban, *Meşteşugurile în Ţara Românească şi Moldova în Evul Mediu*, Bucureşti, 1969. La Iaşi mai sînt menţionaţi documentar „Luca argintarul" care lucrează pentru Alexandru Lăpuşneanu (N. Iorga, *Istoria industriilor româneşti*, p. 54), Chira Zlătar (la 1669), Calodin şi Cîrstea zlătari (Ibidem, p. 55)

[19] Ibidem

[20] Un document din 1680 îl menţionează pe „Văsii zlătarul" care vinde boierului Apostol Catargiu 4 prăvălii, ceea ce demonstrează că beneficia de o stare materială înfloritoare (Ghibănescu, „Surete şi izvoade", IX, p. 233)

[21] Chiproveni se aflau refugiaţi şi la Curtea de Argeş unde apar menţionaţi, în anul 1740, cu prilejul reparării bisericii Cuvioasa Paraschiva ce fusese arsă şi devastată de către austrieci (Gr. Tocilescu, Raporturi, p. 19)

[22] În documentele oraşului Sibiu se află un înscris datat 11 iulie 1525 în care se consemnează că oficialităţile oraşului Caransebeş au luat cu împrumut – în numele comunităţii oraşului şi a **zlătarilor acestui district** (subl. ns.) –, suma de 925 de florini de la judele regal al Sibiului şi de la fiul acestuia („Protocoalele Sibiului", doc. 32, p. 13). Menţionarea zlătarilor alături de comunitatea oraşului conduce la concluzia că aceştia erau în număr important încă din secolul al XVI-lea şi – în cazul respectiv –, ei reprezentau garanţia, „gajul", pentru acoperirea sumei luate ca împrumut. Cu privire la prezenţa argintarilor la Buzău găsim, printre alte documente, şi un testament datat 14 octombrie 1804 în care este menţionată Ilinca, *„văduva răposatului Panail argintarul"* care lasă moştenire, printre altele, *„2000 de taleri şi un potir de argint şi un left de aur cu diementele ce sînt de la soţul meu cel d'intîi* **Niea argintarul**" (subl. ns.). Documentul atestă deci că la Buzău existau ateliere de argintari anterior anului 1800 (N. Iorga, *Scrisori şi zapise*, p. 120–122).

[23] În 1691, Georg Heltner părăseşte Braşovul şi vine la Bucureşti să lucreze pentru C. Brîncoveanu, motiv pentru care va fi exclus din breaslă În anul 1695 Georg May II vine şi el la Bucureşti (cu aprobarea breslei) unde a lucrat *„30 de mărci de argint"* împreună cu un alt braşovean, Petrus Hiemesch II, aflat şi el la curtea Brîncoveanului. În ianuarie 1707, voievodul se adresează lui *„Ghiorghe Feţchel marele judeţ al cetăţei Bra-*

pre" cu următoarea cerință: "*poftim pe dumneata să ne trimiți pe jupânul Gheorghe Mai argintarul, că avem niște argintari să ne lucreze, ce să vie să ne luăm și să-i dăm argintul, și să ne faloarce acolo de va lucra* (de reținut această precizare!), *că tot omenialui ne-au lucrat și mai nainte*" (N. Iorga, *Brașovul și românii*, p. 69).

[84] Este deosebit de important să se rețină că în aceste rapoarte dintre comanditari (voievozii și păturile înstărite de dincoace de Carpați) și argintarii transilvăneni, cei care impuneau modelele, „izvoadele", deci cei care făceau opțiunea estetică, erau comanditarii. Se știe că Brâncoveanu, spre exemplu, era unul dintre cei mai exigenți comanditari așa cum rezultă și din scrisorile pe care le adresează în repetate rânduri, fie starostelui breslei fie conducătorilor cetății, în legătură cu propriile sale comenzi. Iată un exemplu datînd din anul 1708 și adresat judelui Brașovului... „*Înștiințăm pe dumneata că [...] am dat și câtva argint, până la 135 grivne, ca să dea la meșterii de acolo, ca să ne facă niște vase de argint*, **precum va arăta dumitale și izvoadele ce am dat**"... (subl. ns.). Se menționează de asemenea că s-a plătit arvună 200 de taleri și apoi că „*poftim pe dumneata să le poruncești ca să ni le lucreze și bine și la vreme să fie gata*" (N. Iorga, *Brașovul și românii*, p. 75). Pentru a nu exista dubii, Brâncoveanu trimite o a doua scrisoare în februarie 1708 în care precizează: *Iar pentru rîndul arginturilor, ce fel de tocmeală s-au făcut cu meșterii argintari*, **adecă și cei ce va să fie cu flori și cei neted, am văzut** (subl. ns.) (Ibidem, p. 76—77).

[85] I. Bogdan, *Documente și regeste*, p. 52.

[86] Hurmuzaki, XV, p. 230, nr. 418.

[87] Hurmuzaki, XV, 7, p. 225—226.

[88] Pentru comparație iată și alte date privind scara valorilor în secolul al XVII-lea: în anul 1621, un pogon de vie se vindea cu 800 de aspri. O manta de postav sau un covor bun costau 1000 de aspri iar o pereche de cizme, 200 de aspri. Tot atîta costa și un brîu de mătase; în schimb o blană de vulpe valora doar 130 de aspri („Documenta Romaniae Historica", București, 1969, p. 19, 33, 35). În anul 1628 o roabă țigancă valora 600 de aspri, un sat 10—15.000 de aspri, un bou, 800 de aspri iar două cojoace de samur și unul de jder, 560 de galbeni (Idem, p. 368, 372, 453).

[89] În foile de zestre ale fiicelor lui Brâncoveanu sînt menționate, printre alte obiecte de preț, veselă și furculițe din aur (despre care se credea că au apărut la noi, mai tîrziu). O călătoare engleză, Lady Craven, poposind la curtea lui Nicolae Mavrogheni, consemna apoi în notele sale de călătorie că la masă se aflau furculițe cu mînere de aur și cu pietre scumpe, sfeșnice din aur, veselă din argint ș.a. (Lady Craven, *l'voyage en Crimée et à la Constantinopol*, apud Ionescu Gion, *Istoria Bucureștilor*).

[90] Neagoe Basarab depusese la Constantinopol, unde fiul său Teodosie se afla ostatec, suma de 70.000 de aspri dăruind în același timp Patriarhiei mai multe pocale din argint aurit (N. Iorga, *Bizanț după Bizanț*, București, 1972, p. 130).

RÉSUMÉ

Le polissage des métaux précieux est connu sur le territoire de la Roumanie dès le néolithique (5500—2500 av. J.-C.), les témoignages archéologiques en ce sens démontrant une continuité de cette préoccupation aux époques ultérieures également — l'âge de bronze (2500—1200 av. J.-C.), du fer (1200—70 av. J.-C.) et surtout au temps des Daces (en 80 on a créé le grand Etat dace centralisé dirigé par Burebista), ancêtres des Roumains d'aujourd'hui. Les objets réalisés à cette époque sont en grande partie des parures (anneaux, bracelets, pendants, boucles d'oreille, boutons, amulettes, disques, diadèmes funéraires ainsi de suite), la plupart ayant un rôle apotropaïque, magico-religieux. Au temps des Daces l'on connaît un épanouissement des métiers, les Daces exploitant les mines aurifères de Transylvanie et produisant des objets d'une grande valeur esthétique. La conquête de la Dace par les Romains à la suite de deux guerres difficiles (101—102 et 105—106) fera de l'exploitation de l'or un privilège de Rome qui, jusqu'en 271, sera en possession de la Dace. Le contact ultérieur avec la civilisation byzantine aura, à part une série de conséquences politiques, religieuses, économiques et administratives, des effets sur le plan de la vie artistique contribuant au développement de l'art chrétien (les Roumains ont passé au christianisme dès l'an 275 et, plus tard, entre 350—450 ce phénomène se produira en masse). Du IX au XIII s. (la période préféodale) ainsi que dans la période du féodalisme développé (XIII—XV siècles), le polissage des métaux précieux connaîtra un essor remarquable comme une conséquence de l'organisation de la vie abbatiale et de la vie de cour, de l'apparition d'une caste nobiliaire et des nombreuses commandes faites par ceux-ci et par l'église orthodoxe. Nous rappelons le fait qu'en 1330 on crée l'Etat indépendant de Valachie et en 1359 celui de Moldavie. L'orfèvrerie de ces périodes renferme des objets d'usage quotidien (verres, brocs, plateaux, gobelets, etc.) et d'usage liturgique (calices, croix, lampes à huile, sertissages pour les Evangiles, etc.) que nous retrouverons dorénavant dans toutes les périodes historiques. De nombreux ateliers locaux d'artisans apparaissent et se développent, s'organisant dans des corporations ou bien dans des associations de travail non seulement en Transylvanie (à Brashov, Sibiu, Cluj, Dej, etc.) mais aussi en Moldavie (à Suceava, Cotnari, Rădăuți, Bacău) et en Valachie (Tîrgoviște, Bucarest, Câmpulung, Curtea de Argeș, etc.), dans ces deux dernières provinces les ateliers étant abrités également par des centres abbatiaux orthodoxes comme les monastères de Neamț, Humor, Sucevița, Putna ainsi de suite (en Moldavie), Cozia ou Tismana (en Valachie).

„SOȚII ARNOLFINI" DE JAN VAN EYCK, „RĂPIREA PROSERPINEI" DE GIOVANI LORENZO BERNINI: CLASIC-NECLASIC

CRISTIAN VELESCU

„Romanic, gotic, renascentist, baroc, rococo, neoclasicism. A fost ușor să-mi justific — scrie E. H. Gombrich — *afirmația că toate aceste nume pot fi reduse la „clasic" și „neclasic" conform normelor lui Vitruviu"* [1].

O reducere la două concepte a dinamicii stilistice europene ce se manifestă așadar dialectic, binar, poate să pară surprinzătoare, fie și numai pentru motivul că simplifică la extrem „adevărul istoric" al mutațiilor din ce în ce mai accelerate ce pot fi constatate în orizontul artelor vizuale. Această simplificare corespunde, în fond, unei abstractizări (teoretice) impusă domeniului vizibilului. Făcînd „abstracție" de multitudinea conceptelor stilistice care alcătuiesc istoria artei europene și concentrîndu-le sensurile în două concepte „mai cuprinzătoare", Gombrich procedează în spiritul teoriilor lui Gaston Bachelard, teorii aplicate domeniului științific: *„Odată ce ai realizat (...) valoarea rațională a ideii abstracte* (în cazul nostru valoarea abstractă a conceptelor clasic — neclasic **n.n.**), *ne dăm seama că cea mai mare comprehensiune este asociată cu cea mai mare extensiune. Pentru a-i sesiza comprehensiunea maximă trebuie să extindem la extrem o idee"* [2].

E. H. Gombrich procedează întocmai. Extinzînd conceptele de clasic—neclasic asupra celei mai întinse părți a artei europene, el realizează „maxima comprehensiune", astfel încît cele două concepte devin temelie a întregii diversități stilistice. Clasic și neclasic sînt — în concepția lui Gombrich — concepte tutelare ce vor media între „normă și formă". Căci dacă norma este generată de șirul preceptelor lui Vitruviu: **regola, ordine, misura, disegno** și **maniera,** deducem că forma va apare ca un rezultat al imixtiunii neclasicului. Dar în ce constă acesta? După opinia lui Gombrich neclasicul nu trebuie interpretat în sensul unei opoziții în raport cu clasicul — opoziție care, dacă ar exista, nu ar putea fi simplă, ci, dimpotrivă, compusă, în măsură să se opună în mod specific celor cinci determinante ale **clasicului** statuate de Vitruviu pentru domeniul arhitecturii, dar care se vădesc operante și pentru a înscrie în sfera **clasicității** o pictură ori o sculptură —, ci ca un „termen de excludere". „Barbar", „gotic", „baroc" ar fi asemenea termeni de excludere, corespunzînd fiecare în mod specific, unei „forme" a **neclasicului.**

În ceea ce ne privește, propunem o altă formulă funcțională pentru binomul clasic-neclasic care — așa cum se va vedea — în concepția noastră încetează să mai fie un binom, ci se constituie într-o unitate tensionată dialectic. Cu alte cuvinte, **neclasicul** nu va trebui interpretat ca o îndepărtare de la cele cinci determinante vitruviene, ci ca o diluare a puterii ordonatoare a acestora. Exemplificînd: dacă vom considera o operă renascentistă ca pe un summum al concepției clasice, iar o operă a barocului ca pe o emanație a **neclasicului,** va trebui să admitem că opera barocă nu este lipsită nici de **regola,** nici de **ordine,** de **misura, disegno,** și nici de **maniera.** Așadar componenta neclasică, aceea care face specificul unei creații baroce, nu trebuie căutată în absența regulii, a ordinii, în lipsa de măsură ș.a.m.d., ci doar în „relaxarea" acestor componente. Nu este vorba, deci, de o opoziție, ci numai de o diferență graduală. Ceea ce propunem noi prin raportarea la două opere „etalon", este o perspectivă integratoare care, subsumînd Renașterea și barocul unuia și aceluiași sistem de comunicare vizuală, stabilind

Jan van Eyck, *Soții Arnolfini*

așadar o omologie a determinantelor lor calitative, ne va îngădui să interpretăm barocul ca pe un rezultat al tendințelor de disoluție cărora orice sistem le este supus. Drept metaforă — comparație propunem sistemele cosmice, cuprinse de o mișcare centrifugă. Declasicizarea comunicării vizuale va trebui interpretată în sensul unei diluări a forței ordonatoare ce se manifestă prin cele cinci determinante vitruviene — și poate nu numai prin acestea —, așadar ca o trecere de la negentropie la entropie.

Considerațiile enunțate se vor constitui în ipoteză de lucru a demersului nostru interpretativ, bazat pe ideea funcționării polare **(clasic-neclasic)** a sistemului de comunicare constituit din contopirea Renașterii și barocului. În felul acesta nu facem decît să împingem la extrem ideea lui Gombrich privitoare la contragerea istoriei stilurilor în diada enunțată, cu alte cuvinte înlocuim dualitatea printr-o unitate tensionată — așa cum s-a mai spus — dialectic. Din această perspectivă integratoare vom interpreta o temă, un singur motiv plastic, pentru a putea degaja principalele linii de forță ce determină trecerea — în cadrul sistemului dat — de la clasic la neclasic. Cu alte cuvinte vom încerca să urmărim procesul de „relaxare" a componentelor stilistice vitruviene prin care se manifestă trecerea de la negentropie la entropie [3].

Operele supuse demersului comparativ vor fi *Soții Arnolfini*, de Jan von Eyck și *Răpirea Proserpinei*, de Giovanni Lorenzo Bernini. Tema — așadar — este aceea a cuplului, a dublului portret. Diferența de tehnică a celor două opere supuse comparației poate să pară arbitrară, totuși nu este așa, întrucît ea ne va în-

Jan van Eyck, *Soții Arnolfini* (detaliu)

gădui să vedem cum în cadrul mutației stilistice mijloacele expresive ale picturii se vor „extinde" și asupra domeniului artei statuare [4]. Astfel, în baroc, unul dintre factorii care au determinat relaxarea principiilor clasice, făcînd posibilă trecerea către o concepție neclasică, este tocmai caracterul pictural (în sens wölfflinian) al sculpturii baroce.

Dacă vom căuta un posibil pandant marcat de „clasicitate" al dublului portret intitulat *Soții Arnolfini*, acesta ar putea fi descoperit în cele două panouri datorate lui Pierro della Francesca, *Federico da Montefeltro* și portretul soției acestuia, *Battista Sforza*. Cele două panouri ne prezintă, de fapt, patru imagini, cele două portrete și scenele de triumf pictate pe verso. Cele două portrete au fost astfel gîndite încît, împreună, constituie un ansamblu, un dublu portret pictat pe două panouri distincte. Ideea ce subsumează semnificația celor două imagini este aceea a fidelității conjugale, sugerată de recuzita simbolică a scenelor de triumf (inorogul de la carul Battistei Sforza). Din punct de vedere pur plastic, ecuația simbolică este rezolvată prin sugerarea și aplicarea procedeului convergenței: expuse, cele două portrete stau față în față, detașîndu-se pe un peisaj de fundal, astfel conceput încît sugerează ideea continuității de la o imagine la alta. Factorul concentrare are aproape semnificația unui geniu tutelar al imaginii.

Iconologic gîndind și procedînd prin echivalare, tabloul lui Jan van Eyck, *Soții Arnolfini*, poate fi conceput ca o „sumă" a celor două imagini urbinate mai înainte discutate. Deosebirea este aceea că peisajul a fost înlocuit prin „cubul" perspectivat al unei încăperi, iar figurile, în loc să fie văzute sub formă de bust și din profil, ne sînt prezentate întregi și ținîndu-se de mînă, spațiul semicircular al brațelor lor și semicercul obținut prin unirea imaginară a capetelor sfeșnicelor din candelabru creînd un cerc ce-și află răspunsul în rotundul oglinzii din fundal, oglindă ce reflectă cele 180° ale spațiului real, destinat privitorului. Concluzînd, putem afirma că tabloul lui Jan van Eyck, deși înfățișează cubul unei încăperi, poate fi echivalat cu o sferă ce-și află centrul în chiar centrul tabloului. Așadar, din punct de vedere al „geometriei secrete" este un exemplu desăvîrșit — absolut ar fi poate un termen mai potrivit — **de concentrare** a imaginii.

Giovanni-Lorenzo Bernini, *Răpirea Proserpinei*

Revenind la omologia constatată între imaginile urbinate și *Soții Arnolfini*, observăm că un raport de echivalență se manifestă și în ceea ce privește registrul simbolic al imaginilor: simbolismul dens al *Soților Arnolfini* își găsește un pandant în alegorismul scenelor de triumf. Deosebirea dintre creația lui Pierro della Francesca și aceea a lui Jan van Eyck constă în mai marea concentrare a mesajului și recuzitei simbolice la cel de-al doilea. Simbolurile diseminate pe întreaga suprafață pictată sînt corelate în funcție de un ax simbolic central: luminarea, candelabrul, oglinda, mîinile soților, cățelul de la picioarele acestora. Dualitatea viață-moarte nu constituie decît un „fragment" al axului simbolic plan-

tat în centrul imaginii, un veritabil **axis mundi**. În cele ce urmează vom analiza spectrul simbolic al celor două elemente fundamentale: luminarea și oglinda.

Despre simbolismul luminării:

a) *„Luminarea nu este decît concretizarea simbolică a transformării Amorului Profan în Amor Sacru"* [5].

b) *„Flacăra este naștere ușoară și moarte ușoară. Viața și moartea pot fi aici cu ușurință juxtapuse. Viața și moartea sînt (...) contrarii perfecte"* [6].

c) *„Flacăra este o clepsidră ce se scurge în înălțimi"* [7].

Corelarea acestor semnificații ale luminării și flăcării la tema cuplului, dezvoltată în dublul portret *Soții Arnolfini*, este — după opinia noastră — următoarea:

Ideea asimilării flăcării cu o *„naștere ușoară"* poate fi interpretată ca o aluzie la starea de graviditate a Giovannei Cellami, soția lui Arnolfini. Pe de altă parte singura luminare aprinsă din candelabru — unul este simbol al întregului, al totului, al indivizibilului — trebuie raportată la cifra șapte — cele șapte brațe ale candelabrului —, cifră mistică. Mundanul este astfel pus în contact cu absolutul, ca și Amorul Profan al celor doi soți — căței de la picioarele lor apare ca simbol al fidelității conjugale —, pus în contact cu Amorul Sacru.

Despre simbolismul oglinzii:

a) *„Încă din evul mediu oglinda se cristalizase ca atribut al „vanității", fapt care nu exclude alte investituri simbolice:* **veritas, prudentia, sapientia"** [8].

b) Pe de altă parte dihotomia viață-moarte își găsește rezolvarea în simbolismul oglinzii, oglinda fiind un perfect „mediu de trecere" între cele două stări [9].

Ideea concentrării semnelor figurative — întregul expresiv conceput ca o sferă —, dar și a semnificației la Jan van Eyck își află ilustrarea și prin aceea că „dezlegarea" simbolică, decodarea mesajului criptic — trecerea de la viață la moarte, de la Amorul Sacru la Amorul Profan, de la mundan la transcendență — își găsește locul în chiar centrul imaginii. „Cheia" dezlegării este — credem — mîna Giovannei Cellami, a cărei palmă larg deschisă, plasată sub oglinda

Giovanni-Lorenzo Bernini, *Răpirea Proserpinei*

circulară cu medalioane înfățișînd scenele patimilor, prezentată privitorului de soțul acesteia, Arnolfini, poate fi echivalată cu o oglindă în care sînt înscrise nu imaginile realului reflectat, ci adevărul, prudența, înțelepciunea, aceste îndrumătoare ale destinului celor doi soți. Oglinda aceasta vie pare că vrea să spună: *„(...) adevărul este deplin atunci cînd intelectul se confundă cu lucrurile inteligibile, la fel cum o oglindă e bună atunci cînd înfățișează adevăratul aspect al lucrului oglindit"* [10].

Rezumînd, putem afirma că atît regimul vizual cît și acela simbolic al imaginii *Soților Arnolfini* evoluează sub semnul unei concepții centripete.

O cu totul altă situație ni se dezvăluie atunci cînd luăm în considerare grupul statuar *Răpirea Proserpinei* de Giovanni Lorenzo Bernini. Tema este aceeași ca și în cazul imaginii lui Jan van Eyck: un cuplu matrimonial. Însă tot ceea ce

la Jan van Eyck — în plan vizual și simbolic — însemna unire, aducere laolaltă, concentrare, în cazul operei berniniene se transformă în conflict, dezbinare, dispersie. Deși — spre deosebire de imaginea *Soților Arnolfini* — cele două trupuri nude, al Proserpinei și al lui Pluto, ajung să se alipească, sensul simbolic, datorat viziunii centrifuge, este cu totul altul. Rezolvarea spațială a grupului statuar vine să confirme sensul simbolic: poliaxialitatea imaginii confirmă ideea despărțirii, a dispersiei. Totul stă aici sub semnul unei viziuni centrifuge. De același spectru al dispersiei ține și substratul literar al imaginii: răpirea și rezistența în fața răpitorului. Ciudat însă, axul simbolic al grupului coincide cu acela întîlnit în cazul *Soților Arnolfini*. Ideea comunicării înaltului cu adîncul guvernează și această imagine. Grupul statuar *Răpirea Proserpinei* se constituie și el într-un suis generis axis mundi, unind — simbolic — lumea subpămînteană a lui Pluto cu suprafața terestră și, prin extensie, cu cerul, căci — simbolic gîndind — bolta „începe" chiar la suprafața pămîntului, în zona de contact a două dintre cele patru elemente fundamentale: pămînt-aer. Întreg trupul Proserpinei, gestica, pot fi subsumate — credem — ideii de flacără, acea flacără care — după expresia lui Bachelard — este o clepsidră ce se scurge în înălțimi. Cununa de flăcări pe care Pluto o poartă pe creștet completează și ea omologia simbolică dintre cele două opere aduse în discuție. Conform acelor ciudate simetrii pe care le desenează — poate din pură întîmplare, poate ca urmare a unui proces mai complex de sedimentare a experienței vizual-simbolice — istoria, și în cazul grupului statuar ca și în cazul imaginii pictate, cîinele (Cerber în cadrul grupului statuar) este prezent de data aceasta cu o dublă semnificație: cu rostul de a simboliza lumea subpămînteană, lume ce se substituie ideii de moarte, dar și ca un posibil simbol al acestei silnice și zeiești fidelități conjugale. Și pentru ca lucrarea „daimonului" istoriei să fie completă, ideea de dispersie, pe care am așezat-o la temelia înnoirii stilistice se manifestă **expressis verbis** în zona narativă

Giovanni-Lorenzo Bernini, *Apollo și Daphne*

a imaginii: Cerber nu este altul — analogic gîndind — decît cățelul de la picioarele soților Arnolfini, a cărui imagine, supusă procesului dispersiei figurative, și-a „multiplicat" capetele, de la unul la trei. Analogia pe care am stabilit-o între *Soții Arnolfini* de Jan van Eyck și *Răpirea Proserpinei* de Giovanni Lorenzo Bernini nu va apare — sperăm — ca arbitrară, aceasta cu atît mai mult cu cît un alt grup statuar, comparabil din punctul de vedere al compoziției cu grupul lui Bernini (ne referim la *Răpirea Sabinelor* de Giovanni da Bologna), este lipsit de puterea de iradiere simbolică a operei berniniene.

Revenind la problema înnoirii stilistice, putem afirma că determinantele viziunii clasice: **regola, ordine, misura, disegno, maniera** rămîn prezente în cadrul

operei lui Bernini, însă semnul lor — matematic gîndind — este schimbat. Lucrul a devenit posibil prin inversarea sensului demersului creator: la Jan van Eyck imaginea „se construiește" de la margine către interior, de la „suprafața sferei" către centru, în vreme ce la Bernini construcția pornește din centru către extremități. Desigur că nu întîmplător temele artistului baroc sînt în armonie cu ideea dispersiei: răpire, urmărire, metamorfoză, extaz *(Răpirea Proserpinei, Apollo și Dafne, Extazul Sfintei Tereza)*. Schimbarea sensului demersului creator în epoca barocă ar putea fi interpretată ca o renunțare la idealul michelangelesc, de esență neoplatonică, ideal care își propunea să treacă de la imitarea lucrului (a realului) la imitarea ideii. Artistul baroc revine la datele experienței senzoriale, la reperele furnizate de real, acesta constituindu-se însă în simple puncte de cristalizare pentru domeniul imaginarului [11].

În loc de concluzie la prezentele considerații, vom adăuga o singură frază: dacă **observația** (s.n.) întru redarea fidelă a experienței realului presupune întotdeauna un efort de concentrare, captarea **imaginarului** (s.n.), dimpotrivă, înseamnă liberă hoinăreală a spiritului, deci dispersie.

NOTE

[1] E. H. Gombrich, *Normă și formă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 176.

[2] Gaston Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, vol. II, p. 109.

[3] Inutil să precizăm că trecerea de la negentropie la entropie poate fi luată în considerare doar în momentul în care contopim cele două stiluri disjuncte, în momentul în care le considerăm ca pe un tot expresiv. Luate în parte, cele două stiluri își au — fiecare — propriul grad de negentropie, stilul opus fiind considerat entropic în raport cu sistemul de referință dat. Așadar, în raport cu Renașterea, barocul va putea fi interpretat ca o mișcare stilistică ce evoluează către entropie. Firește că este valabilă și reciproca. Contopirea într-un singur sistem de comunicare a celor două stiluri este posibilă în momentul în care se admite că determinantele clasicizante, tipice pentru imaginile renascentiste, continuă să-și exercite influența în organizarea formală a unei opere baroce.

[4] „Picturalitatea" sculpturii baroce — înțeleasă în sens wölfflinian — trebuie corelată cu factorul dispersie.

[5] Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 225.

[6] Idem, p. 227.

[7] *Gaston Bachelard*, în Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 231.

[8] Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 228.

[9] „Oratiunea funebră" pronunțată de Jacques de la Fons în 1610 la funeraliile lui Henric al IV-lea face un **excursus** asupra unei „oglinzi măiestre", alcătuită în asemenea chip încît *„oricine se privește în ea, în loc să se vadă pe sine, vede altceva"*. Predicatorul continuă astfel: *„Aș fi găsit mai frumos dacă s-ar fi înfățișat aici moartea, căci în această figură ar fi fost înfățișate toate lucrurile în starea lor firească, din pricină că firescul tuturor lucrurilor nu este decît acela de a fi părticele ale morții. Moartea este imaginea lor cea mai vie și, în acest chip, oglinda nu s-ar fi dovedit niciodată a fi mincinoasă"*. În Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 230.

[10] *Idem*, p. 228.

[11] *„Artistul secolului al XVII-lea se găsește în imposibilitatea, liber consimțită, de a avea acces la esențe. Ființa nu poate fi surprinsă decît în succesiunea aparențelor, a căror linie frîntă oferă doar o diagramă, o imagine. Dificultatea (sau renunțarea) de a atinge esența explică obsesia mișcării, a metamorfozei, a iluziei și a morții"*. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 176.

RÉSUMÉE

L'étude traite le problème du binôme classique-nonclassique en partant de deux œuvres connues, *Le portrait d'Arnolfini et de sa femme* de Jan van Eyck et *L'enlèvement de Proserpine* de Giovanni Lorenzo Bernini. L'auteur part du postula, que le binôme susmentionné constitue, en réalité une unité tendue dialectiquement et que seul le concept de „classique", à cause du relâchement des déterminants vitruviens qui lui confèrent une consistance, conduit petit à petit, de par l'évolution naturelle des formes, à l'expression nonclassique de la communication artistique, le baroque même pouvant être inclus dans cette variante de la représentation. Le relâchement des déterminants vitruviens s'accomplit par le passage imperceptible de la non-entropie à l'entropie. Aussi la dispersion baroque suit la concentration de la vision artistique typique pour la Renaissance. La démonstration de l'hypothèse énoncée ci-dessus se réalise en comparant les œuvres mentionnées. Celles-ci sont identiques au niveau du sujet car elles développent le thème du couple. L'identité thématique, d'ailleurs, est celle qui facilite la découverte de la „différence spécifique". A une analyse plus poussée de l'évolution vers la dispersion de nature entropique, on peut saisir cela non seulement au pur niveau formal mais aussi à celui de „l'écriture symbolique".

CORESPONDENȚI ȘI „ARTIȘTI SPECIALI" — REPORTERI DE FRONT ÎN ROMÂNIA SECOLULUI AL XIX-LEA

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Din filonul documentarismului de actualitate, atît de vast ca traiecte de urmat și ca posibilități de expresie plastică a aceluiași subiect, tratat din unghiuri diferite de diverșii lui observatori, se desprinde ca formă de sine stătătoare **documentarismul de război**.

Și acesta este un produs specific al secolului al XIX-lea, apărut din necesitatea de informare a publicului, a maselor civile rămase acasă, asupra evoluției vreunui conflict armat ivit în cine știe ce parte a lumii. Ceea ce se făcuse în veacurile trecute, pe lîngă faptul că arareori era rodul unei observații pe viu a luptelor evocate, avea finalitatea, oarecum restrictivă, de preamărire a uneia sau alteia dintre tabere și, în special, a glorioșilor comandanți. Ele erau mai mult niște apoteoze ale împăraților și regilor care generaseră războaiele, avîndu-i pe aceștia în prim planul acțiunii, chiar dacă ei nici măcar nu auziseră de aproape bubuitul tunurilor. Latura obiectivă a acțiunii era, de asemenea, ignorată sau prezentată cu părtinire. Poate doar vestimentația și armamentul să fi fost redat cu exactitate. Pentru Leonardo da Vinci, *Bătălia de la Anghiari* — atît cît ni s-a mai păstrat din binecunoscuta schiță — era un prilej de virtuozitate în imaginarea celor mai fantastice armuri zoomorfe — o mai veche preocupare a sa —și a unei încrîncenate încleștări dintre luptători, deveniți un tot, o monadă perfectă de încolăciri de brațe și picioare, de arme și cai, într-o uluitoare descărcare de forțe și de mișcări pluriaxiale. Turnirurile xilogravate de Lucas Cranach sau de Albrecht Dürer erau, la fel, parade de arme, armuri și valtrapuri sofisticate, chiar dacă neîndoioasa prezență a artiștilor ca spectatori la „pașnicul" sport războinic le dădea girul autenticității. Dar, nefiind decît o manifestare de agrement, ea se exclude din tematica noastră fiind pendinte de benignul documentarism militar.

În secolul al XVII-lea a fost arătat mare interes artei batailliste apărînd chiar maeștrii specializați în astfel de compoziții precum Salvator Rosa. Dar, cu tot verismul șarjelor de cavalerie care-i erau atît de dragi, nici el nu a depășit idealismul acestor scene, urmărind mai degrabă corectitudinea și eleganța îmbrăcămintii călăreților decît un fir evocator al unei lupte celebre. Poate doar gravurile lui Jacques Callot din ciclul *Ororile războiului* să se fi apropiat mai mult de dezideratele realiste ale documentarismului de front deși la el — convins ironist — prevala latura anecdotică și de „pășirea momentelor dramatice printr-o întorsătură hazlie.

Dat fiind înaltul nivel de rafinament la care fusese dusă curtoazia în secolul al XVIII-lea, scenele de luptă păstrează și ele ceva din galanteria saloanelor, din gestica falsă de purtare a armelor și aspectul spilcuit, vesel și sărbătoresc al trupelor ce se duceau la moarte.

Pe lîngă alte considerente de natură estetică, poate și mulțimea focarelor de război din secolul al XIX-lea, dispersia lor și pe alte continente, în Asia, Africa și cele două Americi, a adus ciștig de cauză realismului fizionomic, vestimentar și de armament al adversarilor. În fulguranta lor parcurgere de la un capăt la altul al Europei, războaiele napoleoniene nu au lăsat pentru moment în urma lor vreo consemnare de anvergură, nici literară, nici plastică. Participanții direcți nu aveau vreme de așa ceva: cei de la eșalonul superior, fie ei dintr-o tabără sau alta, erau prea absorbiți de elaborarea planurilor de tactică și stra-

Dick de Lonlay (1846–1893), trimis special al revistei „Le Monde Illustré"

tegie şi de pregătirea campaniilor ce se succedau cu rapiditate una după alta; combatanţii de rînd erau preocupaţi de avantajele directe ale expediţiilor şi de imperioasa odihnă dintre ele. Presa cotidiană nu era atît de dezvoltată în acel timp pentru a necesita rapoarte amănunţite şi descrieri ale luptelor. Cea ilustrată nici nu apăruse încă. Abia mult mai tîrziu, după încheierea glorioasei epoci a Primului Imperiu şi după Restauraţie (care nu ar fi văzut cu ochi buni orice evocare, fie ea şi fugară, a perioadei anterioare) au început să fie publicate volume memorialistice unde erau tratate, cu mai mult sau mai puţin har literar, diverse bătălii. Cu puţinele excepţii ale unor maeştrii contemporani evenimentelor — precum Jacques Louis David, Antoine Jean Gros, François-Pascal-Simon Gérard, Jean-Baptiste Phillippoteaux — artiştii aveau să dezvolte tardiv pe pînză mitul napoleonian şi să ducă la perfecţiune arta bataillistă. Dar nici unul dintre aceia care au trăit în epocă nu asistase la vreo luptă şi nu se documentase pe cîmpul de bătaie.

I-a fost dat reportajului de război să se nască la Dunărea de Jos, în 1828, de sub mîna tînărului ofiţer de ordonanţă francez Héctor de Béarn, în timpul uneia dintre multele confruntări suscitate de „chestiunea Orientală". Dotat cu talent literar şi artistic, acesta avea să-şi noteze, mai mult pentru el, impresii de drum şi schiţe cu peisajele şi oamenii întîlniţi, pe care, la întoarcerea în patrie, avea să le dea publicităţii. Astfel a apărut primul volum compact de memorialistică de război.

La începutul celei de-a cincea decade a secolului al XIX-lea luau fiinţă şi revistele ilustrate care aveau să devină principalele comanditare de imagini de actualitate din toate domeniile existenţei şi de pe tot globul terestru; în ele, scenele de război, cu informaţii precise şi la zi, furnizate de corespondenţi trimişi la teatrul evenimentelor, aveau totdeauna prioritate şi erau aşteptate cu nerăb-

Melton Prior (1845–1910), trimis special al revistei „The Illustrated London News"

lare. Dacă în Războiul Crimeii şi în celelalte conflagraţii anterioare celui de-al optulea deceniu, reportajul de front depindea mai mult de iniţiative personale, la 1877 serviciul de presă a fost foarte bine organizat iar redacţiile se luau la întrecere pentru a le crea trimişilor speciali condiţii favorabile de lucru şi deplasare, precum şi spaţii preferenţiale de tipărire a materialelor trimise de pe cîmpul de luptă. Astfel se impune şi un nou tip de gazetar: corespondentul de front sau „artistul special". Aceasta era o specie aparte de slujitori ai presei, departe de combativii cronicari politici şi de subtilii comentatori ai sesiunilor parlamentare sau de filfizonii galanţi ce semnau cronica mondenă. Ei erau nişte neliniştiţi, cu multiple cunoştinţe şi aplicaţii practice şi artistice, vorbitori ai mai multor limbi de circulaţie, buni călăreţi şi ţintaşi — unii chiar foşti militari de carieră şi combatanţi în diverse războaie — cu o adaptabilitate admirabilă la mediu şi la condiţiile de campanie, gata oricînd să se deplaseze într-un loc ce permitea o informaţie de primă mînă [1]. Într-un cuvînt, aceştia erau nişte gazetari curajoşi, oţeliţi de intemperii şi de focul luptei pe care nu-l evitau, punîndu-şi de multe ori viaţa în primejdie (uneori şi pierzîndu-şi-o) pentru a trimite corespondenţe senzaţionale redacţiei.

Vasili Vasilievici Vereşceaghin (1842—1904)

Don Jose Luis Pellicer y Feuer (1842—1901), trimis special al revistei „La Ilustracion Española y Americana"

Deşi nu avea nici un angajament pentru vreo revistă, celebrul pictor rus Vasili Vasilievici Vereşceaghin vine din proprie curiozitate pe cîmpul de luptă din Bulgaria, în 1877, şi, aflat pe puntea şalupei canoniere „Şutka" ce se angajează în atacarea unei flotile turceşti formată dintr-un vapor şi două canoniere, nu ezită să-i ajute pe marinari să lanseze torpila, acţiune în care este rănit la şold [2]. Tot în acest an de război — foarte bine documentat şi de la care ne-au rămas importante surse memorialistice — A. Mlochovski de Belina relata cum, după ce vizitaseră Măcinul cucerit, gazetarii se întorc la Galaţi la bordul unei canoniere plină cu răniţii luptei de forţare a fluviului, la a căror pansare şi

Muchaleti-popasul cîtorva corespondenți de periodice, desen de Jose Luis Pellicer în „La Ilustracion Española y Americana" no. XXVII/22 de Julio de 1877; De remarcat că majoritatea corespondenților poartă redingote și șepci albe, rusești, fără însemne de grad dar cu brasarda distinctivă pe braț; autorul s-a autoportretizat al doilea din stînga, cu barbă, în profil.

alinare a durerilor contribuie cu mult devotament [3]. Un ziarist englez — exponent ideal al nației sale, tenace și flegmatic — își dicta imperturbabil corespondența la postul telefonic din Giurgiu sub o ploaie de obuze care deja distruseseră tavanul clădirii, și ar fi continuat cu orice risc dacă un nou proiectil nu ar fi distrus aparatul [4]. Unii dintre gazetari cad chiar în ambuscade, așa cum s-a întîmplat cu Henri de Lamothe, de la „Temps", și confratele Fedorov de la „Ilustrațiunea rusă" care, rămași singuri pe înserat pe muntele Sfîntul Nicolae din Balcani, sînt atacați de cîțiva turci fugari care deschid focul asupra lor, fără însă a-i nimeri [5].

Trebuind să înfrunte rigorile campaniei ca orice soldat, ținuta corespondenților de presă era, în majoritatea cazurilor, semi-militară, iar portul armelor era o necesitate imperioasă. Într-un portret al pictorului Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager, trimis special al lui „L'Illustration" în Crimeea, în 1854—1856, și apoi atașat oficial al lui „Le Monde Illustré" în expediția franceză în Italia din 1859 [6], îl vedem că poartă șapcă, șalvari și briu de zuav, burnus și jambiere, iar alături, sprijinit de ambrazura prin care privește motivul schiței ce o execută, are un mare pistol de marină, cu pat atașabil.

În timpul insurecției din Serbia din 1876, desenatorul trimis de „L'Illustration", Paul Kauffmann, apare cu fes, pantaloni de călărie strînși în jambiere de piele și sacou peste al cărui piept se încrucișază curelele tocului de revolver și binoclului. Anul următor, în Bulgaria, ziariștii adoptă o vestimentație conformă condițiilor de acolo, după cum o descrie unul dintre ei: *„Am început să ne militarizăm. Corespondenții au arborat casheta albă, cizmele cu carîmb înalt, o tunică albă și fiecare era echipat cu un revolver de cavalerie. Aceasta dă un aer îndrăznef care va impresiona pe drăgutele românce. Confrații noștri englezi se obstinează să nu facă la fel ca noi și și-au păstrat costumul civil, nemții s-au echipat à la prusienne iar austriecii au costume amestecate. Confratele nostru [Johann]. Lichtenstadt are un chipiu american și o bluză austriacă"* [7]. Dick de Lonlay, foarte pasionat de uniforme și de descrierea lor, atît în desene cît și în articole, într-atît încît colegii îl porecliseră, pe bună dreptate, *Monsieur Bouton de Guêtre*, primind aprobarea să se alăture unui regiment de cazaci de Don, a găsit un bun prilej să împrumute îmbrăcăminte de campanie și armamentul ofițerilor ruși: șapcă de pînză albă, cu cefar, tunică albă, pantaloni albaștri cu lampasuri roșii, cizme fără pinteni, pieptul străbătut în diagonală de curelele ce țineau sabia circaziană (șaška), revolverul, binoclul și nagaîca. Pe vreme rea purta mantaua specifică acestor redutabili călăreți (burka), cu gluga ei detașabilă (beșlik). Doar brasarda de corespondent îl deosebea de ceilalți combatanți [8]. Astfel se autoportretizează pe coperta primului său volum de memorii, intitulat „En Bulgarie" (1883).

La acestea se adăugau echipajele, proviziile și caii de călărie, fără de care jurnaliștii nu ar fi putut beneficia de independență în mișcare. De Lonlay preferase mobilitatea absolută a unui rezistent căluț de stepă, rezumîndu-se la bagajul strict necesar ce-l putea duce în coburii de pînză impermeabilă ai șeii (trusă de toaletă, lighean de cauciuc, perii și bureți, trusă medicală, servici de masă de cam-

Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager (1814—1879), trimis special al revistei „L'Illustration" în Războiul Crimeii

panie format din lingură, furculiță, cuțit, pahare și farfurii de metal care intrau unele într-altele, pipă, tutun și trabuce, ustensile de scris, de desenat și o lanternă); lenjeria, hainele de schimb, mănușile și parfumul erau puse într-un geamantan purtat de furgoanele militare [9]. Auguste Meylan se acomodase atît de bine cu viața în șa încît putea chiar să și lucreze în această poziție: într-un autoportret inserat între multele schițe pe care prolificul desenator și caricaturist le nota cu repeziciune pe coala de hîrtie se reprezenta în plină activitate, călare și cu blocul de desen în mîna în care ține și frîul. Calul s-a obișnuit și el cu deprinderile ciudate ale stăpînului și, cu toate greutățile de care este împovărat, stă liniștit pentru a nu-l incomoda.

Cei care nu apreciau latura sportivă a vieții în șa și nu se mulțumeau cu un bagaj atît de sumar, se deplasau cu trăsuri de construcție specială care le ofereau tot confortul. Cu tot aspectul exterior dezagreabil, amintind de cotiga precupeților de zarzavat, acest vehicul era extrem de eficient. Avea vreo 3 m lungime și vreo 2 m lățime. Arcurile foarte bune amortizau hurducăturile, iar coviltirul din piele sau pînză cauciucată ferea călătorul de ploaie și viforniță. Interiorul avea trei compartimente: primul era rezervat bancheter vizitiului și servitorului; al doilea mult mai larg era folosit de ziarist și eventual, un oaspete, călătorind fie așezați pe niște scaune fie culcați pe saltele și perini moi, căci acest spațiu putea folosi și ca dormitor (pereții erau, de altfel, capitonați, oprind zgomotul și frigul). În sfîrșit, ultima despărțitură era pentru provizii și diverse pachete. Pînza și stîlpii cortului, împreună cu bagajele grele erau prinse în spatele trăsurii, în vreme ce sub ea se afla o ladă în care se păstrau „la rece" merindele. Se povestește că un englez prevăzător își făcuse un adevărat depozit de conservare, dulcețuri și sticle cu diverse băuturi care ar fi ajuns pentru hrana unei familii timp de șase săptămîni [10]. Teama de foame era legitimă în perspectiva parcurgerii unor zone sărace și sterpe din Balcani, care, pe deasupra, mai fuseseră și răvășite de război. La plecarea din Paris a gazetarilor, compartimentele de tren erau ticsite de valize,

Căruța cu care se deplasa un ofițer superior rus și adjutanții săi în timpul campaniei din 1877; fotografie de Franz Duschek

Colonelul Hasenkampf, secretarul Marelui Duce Nicolae și șeful serviciului de presă, așa cum l-a văzut Jose Luis Pellicer

mantale, saci de dormit și pachete, între care prevalau cele cu delicatese culinare greu de procurat pe cîmpul de luptă: paté de ficat cu trufe, sardele, brînzeturi, pui fripți, conserve, sticle cu vin de Bordeaux, Bourgogne și șampanie Roederer (care însă au fost destul de repede consumate, încă înainte de a ajunge la destinație de vesela societate internațională) [11].

Vehiculele acestea erau trase de cîte patru cai: un altul, de rasă și deprins la călărie, gata înșeuat pentru deplasări urgente și neprevăzute pe care le-ar fi cerut meseria, era legat la spatele trăsurii. Fiecare căruță de acest fel purta un steag alb pe care era scris numele ziarului pe care îl deservea [12]. Don Jose Luis Pellicer de la „Ilustracion Española y Americana" surprinde de mai multe ori în schițele sale acest indispensabil echipaj, iar în ultima lui contribuție grafică la revistă îi dedică acestuia și oamenilor care l-au slujit cu devotament o întreagă pagină [13]. Prietenul său francez, Dick de Lonlay dă și el un desen al echipajului în mers și alte trei ale marelui cort ce folosea atît ca apartament al corespondenților, cu multiplele sale uzanțe (birou de lucru, sufragerie sau dormitor, în funcție de felul cum erau ridicați sau lăsați pereții de pînză ce compartimentau spațiul), cît și ca hangar pentru căruță și grajd pentru cai [14]. Chiar și Nicolae Grigorescu avea o astfel de trăsură, poate nu atît de sofisticată dar, în orice caz, la fel de eficace, dîndu-i marelui pictor român o mare mobilitate. Se și fotografiază în ea în vreme ce-și lua rămas bun de la cîțiva prieteni [15].

Cei care nu posedau o astfel de trăsură erau dependenți de ospitalitatea schimbătoare a colegilor — care, totuși, le erau rivali și cu care se aflau în constantă concurență pentru primatul informațiilor — sau de bunul plac al droșcarilor și birjarilor locali ce speculau la maximum nevoia de mobilitate a ziariștilor; ori, în cel mai bun caz, de curtoazia vreunui ofițer de ordonanță aflat în misiune, dornic să mai schimbe o vorbă cu un intelectual în timpul lungilor ore de călătorie în căruță, pe drumurile desfundate dintre cartierul general și vreo unitate depărtată. Era, de altfel, greu ca toți corespondenții de presă din 1877 să posede fiecare cîte un astfel de vehicul.

Ca niciodată în alt război european anterior, acest nou conflict oriental atrăsese o mulțime de observatori — peste 80 cum ne asigură unul dintre ei [16] — unii, ziariști profesioniști, alții, atașați militari, acreditați și cu îndatoriri gazetărești Cu toate că înalții comandanți ruși nu sînt foarte amatori de ziariști străini care de obicei, avuseseră remarci critice la adresa organizării trupelor, totuși afluxul de trimiși speciali îi obligă să organizeze un serviciu de presă condus de colonelul Hasenkampf, secretarul Marelui Duce Nicolae, istoricul campaniei

și șeful serviciului de informații, căruia Pellicer îi face un foarte bun portret, confirmat și de descrierea extrem de plastică a lui Frédéric Kohn-Abrest [17]. Curtenitorul dar inflexibilul colonel, ce se exprima cu admirabilă eleganță atît în franceză cît și în germană, îi convoacă pe toți gazetarii la cartierul general și le expune condițiile de a fi acceptați ca observatori de front: ei trebuiau să-și ia angajamentul că în articolele lor nu vor da detalii de ordin militar, de amplasament, mișcare și dotare a trupelor, ce ar fi fost niște prețioase informații pentru dușman căci, odată publicate, în 48 de ore ele puteau ajunge la Stambul via Londra. Apoi, pentru identificare, trebuiau să-și aducă trei fotografii format „carte-de-visite": pe spatele uneia era scris numele posesorului, ziarul pe care-l reprezenta și o autorizație de liberă trecere întărită de sigiliul în ceară roșie al statului major țarist; alta era păstrată în albumul comandantului și ultima intra în arhiva ministerului de război. Același rol de specificare a calității de ziarist îl avea și o placă de bronz cu însemnele imperiale, un număr de ordine și cuvîntul „corespondent" scris în rusește; ea trebuia cusută pe mîneca stîngă. Deoarece tuturor gazetarilor li s-a părut că această placă era nu numai urîtă și greoaie, ci și dezonorantă pentru ei, semănînd cu cele purtate de comisionari și de vizitii de omnibus, s-a renunțat la ea în favoarea unei brasarde de mătase, proiectată de un desenator francez (poate chiar Dick de Lonlay deși, modest, el nu spune nimic despre aceasta în memoriile sale). Avea fondul tricolor al steagului rusesc (negru, galben și alb) pe care era brodată cu fir acvila bicefală și înconjurată de inscripția „corespondent", urmată de numărul matricol alături de care era imprimată ștampila cartierului general. Ea putea fi procurată, pe speze proprii, de la un furnizor de echipament militar din București, cu suma de 35 de franci [18]; dar această investiție avea să se amortizeze curînd prin eficiența ei ca permis de liberă trecere care, de multe ori i-a salvat pe reporteri de controalele inutile și plicticoase ale poliției militare din orașele ocupate și din zona ostilităților, unde precauția era absolut necesară pentru prinderea eventualilor spioni; ori din situații penibile, ca aceea relatată de Kohn-Abrest în care vizitiul căruței sale este biciuit cu nagaica de cerchezii din garda țarului care le opreau trecerea spre cartierul general [19].

Totul era scump în timp de război, iar activitatea corespondenților necesita în mod special mulți bani. Pe lîngă trăsura amintită și caii necesari, unu sau doi servitori și patru-cinci curieri folosiți la transmiterea corespondențelor, toate înghițind sume foarte mari. Filiera de expediere a telegramelor de presă era prin București, unde fiecare ziar important avea un birou. Pentru ca aceste materiale să ajungă cît mai repede la redacție direct de pe front, erau folosite linii de curieri speciali. Se poate discerne de aici enorma cheltuială a întreținerii unui astfel de trimis special care primea pe an 10 000 de dolari (fără a mai pune la socoteală propriile-i cheltuieli) [20]. Chiar ziarul „Resboiul" relata, amuzat dar și înfiorat, despre imensele sume pe care ziariștii — și în special cei englezi — le consumau cu telegramele pe care le preluase Brașovul, căci oficiile poștale bucureștene nu mai făceau față [21]. Aceasta se făcea însă fără efort și parcimonie știindu-se cîștigul total de pe urma vînzării ziarelor, dar și satisfacțiile cititorilor care urmăreau cu înfrigurare evenimentele relatate de „trimișii speciali", urmărindu-le astfel propriile aventuri și îndrăgindu-i ca pe niște buni și vechi prieteni.

Pe lîngă aprecierile tacite ale publicului, pentru care acești gazetari deveniseră adevărați eroi, ei s-au bucurat și de onoruri din partea guvernelor în slujba cărora lucraseră. Opera fotografică a lui Szathmari din Războiul Crimeii, care l-a înscris ca primul reporter de front cu o cameră de luat vederi, i-a adus celebritatea internațională și o mulțime de ordine și medalii. La fel, în 1878, confratele său Franz Duschek era decorat de mai multe capete încoronate pentru pozele luate în Bulgaria. Alții sînt decorați pentru faptele de bravură precum pictorul american F. D. Millet, angajat al

La Turnu Severin în ziua de Sf. Gheorghe, 5 mai — desen de Dick de Lonlay în cartea sa „En Bulgarie" (1883)

ziarului „The London Daily News" care, tot în acest război, se distinsese pe cîmpul de luptă ajutînd răniții sub ploaia de foc [22]. Pentru calitățile lor literare și gazetărești sînt decorați Alexander Ivanov și Rossolovski de la „Novoie Vremia" dr. Carrick de la „Scotsman", căpitanul Dannhauer de la „National Zeitung" și locotenentul Marees de la „Über Land und Meer" [23]. Și aceasta încă înaintea cuceririi Plevnei. După luarea orașului au fost onorați astfel și alții, printre care Johann Lichtenstadt de la „Die Presse" din Viena care se remarcase atît prin articolele sale foarte exacte și bine informate, purtînd girul unui observator plin de obiectivitate și probitate profesională — fiind primul care semnalase ținuta demnă a ostașilor români și le lăudase curajul în luptă, apărîndu-i în fața denigrărilor altora — cît și prin acțiuni umanitare de îngrijire a răniților [24]. Pe 18 ianuarie 1878 el a primit ordinul Sf. Stanislas cu spade de la Marele Duce Nicolae precum și Bene Merenti clasa I și Steaua României în grad de cavaler de la principele Carol [25].

Imaginile create de reporterii de front reprezentau doar segmente disparate ale unor evenimente mai ample ce se cereau colaționate în vederea constituirii unui tot unitar și congruent. Pentru a le înțelege mai bine mesajul și a le încadra corect într-un context istoric este necesară coroborarea informațiilor furnizate de desene cu cele găsite în însemnări memorialistice, atît de pline de picturalitate și verism cînd provin de sub condeiul unor observatori talentați, care știau ce și cum să vadă, lucru ce-l dădea numai un lung exercițiu plastic și o obișnuință de surprindere a esențelor. De aceea, fragmente din notele zilnice ale unor contemporani, din cronicile și articolele însoțitoare ale ilustrațiilor vor fi un adaos necesar și suculent al acestei lucrări care altfel s-ar fi rezumat strict la comentariul expresiei plastice a momentului reprodus. Nu trebuie uitat că însemnările corespondenților de front erau extrem de interesante, dînd uneori informații inedite chiar față de istoriile oficiale și compendiile acreditate în materie, colorînd cu vivacitatea aspectelor de viață zilnică ariditatea relatărilor reci ale evenimențialului. Aceasta datorită faptului că ele fuseseră consemnate cu nervul participantului direct la evenimente (ce, uneori nu era doar un simplu gazetar de duzină, rutinar, obișnuit cu fraze standard, ci și romancier ori poet, desenator ori pictor).

Documentarismul de război, cu preponderență militar și batailist, fără însă a neglija aspectele vieții civile cu toate avatarurile ei din vremea unui „état de guerre", legat direct de actualitate, poate fi împărțit în două categorii: **publicitar**, destinat presei, și **artistic pur**.

Cel dintîi, lucrat exclusiv pentru publicarea în paginile revistelor ilustrate, era caracterizat de liniaritate (ușor redabilă în gravarea pe metal sau lemn), cu parcimonie de griuri și tente intermediare, cu o anumită conciziune grăitoare, oprită pe subiecte-semnal cu mare forță evocatoare, chintesență a mai multor evenimente derulate într-un spațiu și un timp mai mare sau mai mic, și făcînd apel la convenții ușor decodificabile de cititori.

Cel artistic este pur personal, destinat notelor de teren făcute în vederea elaborării ulterioare de lucrări finite, tablouri mari, executate la comanda specială. Acesta este rar reprezentat de o planșă compusă și constituită într-un subiect unic, ce ar fi putut fi trimis direct unei redacții și folosit pentru decalcurile gravorilor, cum se întîmpla cu producțiile documentarismului de actualitate, publicitar; de obicei ele sînt schițe disparate de portrete, analize ale mișcării, tipuri specifice, animale, detalii de uniforme și armament, așternute în tihnă, cu sintaxa plastică specifică autorului ce-și permite anumită largheță de tratare și licențe, menite a-i asigura stocul de amănunte necesar subiectelor mari ce-și așteptau finisarea acasă, în atelier. În acest caz totul era rodul observației realiste și la obiect, în vreme ce documentaristul de presă putea lucra și din imaginație sau după descrierile participanților la evenimente — el posedînd deja în muzeul său imaginar toate detaliile necesare identificării trupelor și personajelor ce apăreau în desene — spre a acoperi necesitățile curente de informații și ilustrații zilnice pentru redacțiile din toată lumea.

Este dificil de făcut o departajare netă în subiectele pe care corespondenții de front le-au abordat în desenele lor — așa cum s-a întîmplat la ceilalți documentariști de pînă la ei — căci, deși temele prevalente sînt cele militare, nu sînt eludate nici laturile etnografice și peisagistice (cel puțin pentru faza premergătoare campaniilor și ajungerii lor în zona operațiunilor la care trebuiau să asiste). Apoi, scenele din spatele frontului sînt mult mai veridice pentru că sînt desprinse din viața trăită de ei înșiși și atunci este firesc să aibă imediatețea și șarmul unei imagini surprinse pe viu decît convenționalul eroic al luptelor, la care nu totdeauna fuseseră prezenți și fuseseră constrînși să lucreze după relatări ale combatanților și după propriul lor bagaj de cunoștințe în privința picturii batailliste și a rețetelor ei.

Nu ne putem pronunța fără un oarecare risc în privința măiestriei și talentului acestor „corespondenți" în imagini ai foilor ilustrate, deoarece schițele lor rapide, făcute „in situ" cu febrilitatea dorinței de a surprinde toate amănuntele și sub imperiul dramatismului momentului, erau prelucrate și stilizate de gravorii și desenatorii revistelor, ei înșiși oameni de gust, dotați cu mari disponibilități plastice, experți în expresivitatea maximă a imaginii (spre a fi pe măsura așteptărilor publicului) și în efectele tehnice necesare pentru realizarea acesteia. De aceea, în majoritatea cazurilor, ceea ce vedem noi este doar subiectul selectat de corespondent și trimis spre informare redacției care îl transforma în conformitate cu cerințele pieții. Deci, o imagine filtrată prin prisma redacțională cu ajutorul unor maeștri de primă mînă ai ilustrației. Astfel, în „Le Monde Illustré", numele lor este totdeauna trecut, cu conștiinciozitate, înaintea celui al corespondentului. Spre pildă: *„Dessin de M. Gustave Janet d'apres le croquis de M. Schonberg, notre correspondent"* sau *„Dessin de M. Lix d'apres le croquis de M. Dick, notre envoyé spécial"*. Nu era neobișnuit ca și acești excelenți graficieni să fie trimiși în misiuni mai scurte într-una din zonele mai apropiate ale teatrului de război sau într-una din capitalele țărilor beligerante atunci cînd ceilalți „speciali" erau prea ocupați spre a mai ajunge și acolo. Astfel, abia atunci putem fi siguri de

Zimnicea — bucătăria cartierului general imperial, desen de Dick de Lonlay în cartea sa „En Bulgarie"

paternitatea absolută asupra stilului și compoziției. Privitorul este dezamăgit de linia nesigură, compoziția discutabilă și slabele cunoștințe de anatomie și mișcare pe care le posedă Dick de Lonlay, relevate de un facsimil după o schiță a sa atunci cînd, pe 7 iulie 1877, la luarea de către dragonii generalului Gurko a vechii capitale bulgare, Tîrnovo, în marea grabă a furnizării unui material de senzație, foarte proaspăt, de care depindea primatul indiscutabil al informației „Le Monde Illustré" recurge la această metodă, nemai avînd timp să redeseneze crochiul inițial [26]. Căci una erau ilustrațiile cu linie elegantă, subțire, bogată în detalii și mișcarea alertă, ce impresionau prin velocitatea și nervul lor — văzute pînă atunci tipărite în versiunea unuia dintre strălucitii desenatori ai revistei, spaniolul Daniel Vierge — și alta cele cu duct gros, și egal, fără modeleu, pozițiile înghețate și neînțelese, figurile neindividualizate și lipsa de paginație a autodidactului Dick de Lonlay.

La 1877 mai toate revistele luaseră obiceiul să menționeze în legenda ilustrațiilor numele autorului ce le făcuse la fața locului și al desenatorului care le stilizase, așa cum s-a văzut mai sus. Excepție făceau foile englezești care, în mod invariabil, consemnau laconic *„From a sketch by one of our special artists"*, fapt ce producea suficiente confuzii atît pentru cititorul contemporan lor cît și pentru cercetătorul de mai tîrziu. Rareori se întîmpla să fie dată paternitatea desenului și aceasta numai în cazul cînd artistul era un colaborator extern de altă naționalitate, precum românul Szathmari, germanul Koenen sau austriacul Schönberg (cel din urmă fiind, de altfel, considerat unul de-al lor, căci frecvent contribuia cu materiale la reviste londoneze; de aceea, din curtoazie, i se făcea favoarea de a-i fi păstrată semnătura într-un colț, în gravura făcută după desenul său).

Această situație era însă generală pentru faza incipientă a tuturor revistelor ilustrate. Pînă către mijlocul celei de-a șasea decade a secolului nu apăreau decît în mod excepțional numele autorilor care trimiseseră desene de pe vreun cîmp de luptă. De multe ori acești colaboratori benevoli nici nu erau profesioniști ai condeiului sau penelului ci militari sau medici aflați în exercițiul funcțiunii pe vreun cîmp de luptă îndepărtat. Practic Războiul Crimeii a impus cu tărie meseria de artist de front, conferind o specialitate strictă și o specializare a unor pictori și graficieni cu propensiune pentru scenele tumultoase, de masă, gestică alertă și pluriaxială, pe care numai încleștarea bătăliei o putea da. Dar, în același conflict

Palatul Cotroceni din apropierea Bucureştinlui, reşedinţa de vară a prinţului Carol, pus la dispoziţia ţarului Alexandru, desen de Ladislaus Eugen Petrovits, în „L'Illustration" no. 1790/16 Juin 1877

oriental s-a impus şi un alt mijloc, foarte eficient, rapid şi extrem de obiectiv de surprindere a imaginilor: fotografia. Atunci au fost puse bazele raportajului fotografic de către Szathmari şi Roger Fenton.

Dacă la 1853—1854 camera obscură era totuşi o raritate între beligeranţi, folosirea ei a luat mare amploare în deceniile următoare, în Războiul Civil din America (1861—1865), în Războiul Franco-Prusian (1870—1871) şi în cel din 1877—1878. Ea era folosită fie de maeştrii specializaţi, fie de gazetari care doreau să-şi întărească relatările din articole cu imagini elocvente. În insurecţia sîrbă din 1876, trimisul special al lui "Figaro", Ivan de Woestine îşi luase şi un aparat fotografic ale cărui rezultate erau folosite ca bază pentru gravurile tipărite în "Le Monde Illustré" [27].

Camera obscură era deja un obiect banal şi la îndemîna oricui în primul război mondial, "războiul cel mare" cum era numit atunci fără a se bănui că la interval de numai 20 de ani avea să izbucnească unul mai puternic, mai devastator şi mai „mare", ce avea să impună numerotarea şi apelativul de „mondial". Dar, la 1914, ea era un element obişnuit, folosit nu numai pentru portretizarea comandanţilor, revistelor de trupe şi propagandei ci, datorită perfecţionărilor de expunere instantanee, reducerea dimensiunilor şi uşurării ustensilelor aferente, i s-au descoperit şi alte întrebuinţări, mult mai utile pentru arta militară precum cercetarea terenului, a obiectivelor şi liniilor inamice, unele imagini fiind luate chiar din avion. Unii combatanţi şi-au luat chiar cîte un aparat fotografic în raniţă pentru a imortaliza locuri pe care le străbătuseră. Camera devine un accesoriu indispensabil şi pentru corespondenţii de presă. Monumentala lucrare scoasă de „L'Illustration" în două volume „*L'Album de la Guerre 1914—1919*" [28] sau tomul sîrbesc „*Album de la Guerre 1914—1918*" [29] erau elocvente exemple în acest sens. Desenul nu mai era atît de necesar ca înainte pentru informarea publicului, iar presa ilustrată începuse să nu mai fie dependentă de curajoşii „artişti speciali" obişnuiţi să prindă din fugă expresivitatea unei scene sau a unui personaj, ori, plini de imaginaţie, să se lase pe aripile fanteziei la reconstituirea unei lupte la care nu participaseră. Totuşi, ei nu au dispărut, deşi numărul lor a fost considerabil diminuat.

A apărut însă un tip nou de documentarist de război, cel ad-hoc. Pe lîngă ziariştii trimişi de redacţii ca observatori sau artiştii mobilizaţi pentru a-şi apăra ţara, plictiseala orelor de inactivitate din tabără sau a recluziunii din lagărele de prizonieri deşteaptă în unii combatanţi talente adormite sau neştiute: unii fac muzică, alţii joacă teatru, fac sport sau se apucă de desen şi pictură. Desigur, creaţiile erau stîngace şi nesigure, uneori naive, dar erau străbătute de acel inegalabil nerv al observării pe viu a motivului şi, deşi lipsite de un stil bine închegat, au aceeaşi valoare documentară ca şi uvrajatele lucrări ale profesioniştilor. Dar, neavînd altă finalitate decît cea pur hedonistă, savurată de autor în timpul execuţiei, ele erau destinate să rămînă

Piața din Giurgiu, desen de Themistocles von Eckenbrecher în „Illustrirte Zeitung" no. 1774/30 Juni 1877

în arhiva familiei ca amintiri personale legate de niște aspre experiențe care încercaseră din greu fizicul și psihicul fostului combatant. Aria lor de cunoaștere se reducea doar la intimii veteranului care fie împărtășiseră aceeași soartă și voiau să și-o rememoreze prin imagini, fie o aflaseră din povestiri și o înțeleseseră mai bine din schițele fruste, realizate cu mai mult sau mai puțin har și deprindere a mîinii. Exemplele sînt, probabil, nenumărate și multe nu le vom putea cerceta niciodată. Unele au dispărut odată cu stingerea bătrînului soldat, din ignoranța sau indiferența moștenitorilor din alte generații, marcate de modernism, care nu mai puteau percepe mesajul cu aceeași intensitate și în același sistem valoric. Altele au fost distruse în timpul demolărilor cartierelor istorice din marile orașe românești, și în special din Capitală, în cadrul funestei „restructurări urbane" din anii 90 ai veacului nostru pentru crearea „orașului comunist". Astfel, o bogată sursă documentară originală și inedită, deși neartistică, este iremediabil pierdută.

* * *

Paginile îngălbenite din presa ilustrată, schițele și crochiurile inițiale, fotografiile și memoriile observatorilor de front din secolul al XIX-lea rămîn să aducă mărturie despre teribile lupte și eforturi artistice uriașe, indiferent de ce parte a beligeranților s-au plasat autorii lor care au surprins, cu fidelitate și dăruire, aspecte de pe cîmpul de luptă sau din spatele lui, creînd adevărate istorii în imagini ce pot fi derulate cronologic și pot agrementa cu realismul lor tomurile ce le-au fost dedicate. Astfel, documentarismul de război își demonstrează viabilitatea ca important auxiliu al istoriei prin concreteța imagistică oferită aridelor informații faptice și prin animarea planurilor de luptă cu mișcarea firească de trupe, cu uniformele și chipurile caracteristice ale combatanților ce, în perspectiva viitorimii, pot prinde viață sub ochii lectorului altor timpuri și-i pot releva, cu exactitate, atmosfera unei epoci apuse.

NOTE

[1] Frédéric Kohn-Abrest, corespondentul special al ziarelor „Siècle", „Rappel" și „L'Independence Belge", tentat de o veste colosală pe care i-o furnizase un confrate binevoitor întîlnit întîmplător la gara Filaret, nu ezită să-l însoțească pe acesta, luînd primul tren, așa cum era, total nepregătit, în haine de plimbare, cu redingotă și un țilindru nou-nouț, aventurîndu-se într-o călătorie peste Dunăre, prin ploaie și noroi; această expediție precipitată s-a dovedit inutilă căci informația fusese falsă; ea are ca rezultat doar neplăcuta tuflire, spargere, udare și decolorare a elegantei pălării. Cf. Fr. Kohn-Abrest, *Zig-zag en Bulgarie*, Paris, 1879, p. 290–291.

[2] A. Mlochowski de Belina, *De Paris à Plevna, Journal d'un journaliste, De Mai à Décembre 1877*, Paris, f.a. p. 93; Vassili Vereschaghin, *Souvenirs*.

Pictorii și sculptorii mobilizați la Marele Cartier General, în mijlocul expoziției cu operele inspirate de război, deschisă pe 27 ianuarie 1918 în localul Școlii de Belle Arte din Iași

Enfance — Voyages — Guerre, Paris, 1888, p. 317—332; V. Verecheaghin, *Amintiri din războiul de la 1877*, Traducere de Nicolae Pandelea, Editura Cartea Românească, f.a., p. 47—64; Adrian-Silvan Ionescu, *Luptele purtate pe Dunăre în timpul războiului din 1877—1878 în iconografia epocii*, în „Revista muzeelor și monumentelor, Muzeu" nr. 5/1989.

[3] A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 78.

[4] Fr. Kohn-Abrest, *op. cit.*, p. 150 — *„Unul dintre acești domni a venit la biroul telegrafic în același timp ce două obuze de foarte mare calibru au considerat oportun să facă act de prezență; plafonul camerei unde funcționa aparatul a fost complet crăpat și ghiulelele începuseră să transforme mobilierul în fărîme. Dar reporterul anglo-saxon nu se dezarcaje pentru nimic în lume și insista pentru a obține expedierea telegramei sale. Telegrafistul care, cu siguranță, poseda o frumoasă doză de sînge rece rămînînd la postul său pînă la completa imposibilitate materială, era total consternat de acest flegmatism miraculos: Pe onoarea mea — îmi povestea el — aș fi dorit să expediez telegrama imediat. Dar huuuum! un nou obuz a sfărîmat aparatul. I-am arătat stricăciunea confratelui dumneavoastră și acesta a făcut mutra unei vulpi prinse în capcană. Am plecat; vă asigur că era și timpul. Abia ajunsesem în stradă că plafonul s-a și prăbușit. Cîteva minute de întîrziere și noi eram îngropați de vii".*

[5] Dick de Lonlay, *En Bulgarie 1877—1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris, 1883, p. 293.

[6] „Le Monde Illustré no. 114/18 Juin 1859, p. 391: *„M. Durand-Brager vient d'être attaché d'une manière officielle à l'expédition d'Italie. Cette distinction est d'autant plus flatteuse pour notre collaborateur qu'il est le seul peintre qui l'ait obtenue".*

[7] A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 63.

[8] Dick de Lonlay, *op. cit.*, p. 135—136.

[9] *Ibidem*, p. 135.

[10] Fr. Kohn-Abrest, *op. cit.*, p. 133.

[11] A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 11.

[12] *Ibidem*, p. 126.

[13] „La Ilustracion Española y Americana" no. XLVIII/30 de Diciembre de 1877, p. 405.

[14] „Le Monde Illustré" no. 1059/28 Juillet 1877, p. 61.

[15] Remus Niculescu, *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, în „S.C.I.A." nr. 2, tom 12/1965.

[16] F. V. Greene, *Sketches of Army Life in Russia*, Charles Scribner's Sons, New York, 1880, p. 164.

[17] Fr. Kohn-Abrest, *op. cit.*, p. 39, 101 — *„Acest ofițer avea un cap de expresie unic. Toată finețea, toată șiretenia, toate subînțelesurile păreau că și-au dat întîlnire pe figura sa. Cu micii săi ochi de pisică la pîndă, a căror strălucire e atenuată de ochelari, cu nasul său ascuțit ieșind ca botul perfect tăiat al unui dihor, cu buzele sale subțiri și barba scăsată, craniul ușor bombat, complet ras, cu cele două urechi stînd drepte, de fiecare parte, ca niște santinele, Dl. colonel Hasenkampf avea un aer total mefistofelic. Un actor desăvîrșit, avînd de jucat cu naturalețe un personaj fatal nu și-ar fi făcut un alt cap. El avea de toate în aceste trăsături în afară de marțialitate".*

[18] Ibidem, p. 106—107; A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 43—44; Dick de Lonlay, *op. cit.*, p. 52; F. V. Greene, *op. cit.*, p. 163.

[19] Fr. Kohn-Abrest, *op. cit.*, p. 146, 155.

[20] F. V. Greene, *op. cit.*, p. 156.

[21] „Resboiul" no. 26/18 August 1877 — „(...) *Corespondența diarului „Daily Telegraph" din Londra are șase corespondenți pe cîmpul de resbel din Europa și toți aceștia trimit telegramele lor la Brașov, unde este al 7-lea corespondinte, care le expediază la Londra. Telegrama despre bătălia de la Plevna coprindea 6.000 cuvinte și costa o mie de fiorini (200 galbeni). Nu trece o singură zi în care acest corespondinte principal să nu predea cîte o telegramă de cel puțin 5—600 cuvinte; adesea ori chiar și de cîte-va mii. Acești șapte corespondenți costă vre-o 5.000 franci pe zi".*

[83] F. V. Greene, *op. cit.*, p. 167.

[84] A. Miechowski de Bedina, *op. cit.*, p. 247.

[85] „Resboiul" no. 192/1 Fevruare 1878 — „(...) *Corespondentul în cestie, d-nul Ion Lichtenstadt*, a fost cel d'întâiu carea de scris vitejiile armatei române pînă în cele mai mici amenunte (subl. n.) *şi ale cărui relaţii au avut cele mai precise confirmări prin tête raporturile oficiale, aşa că corespondenţele sale constatându-se de cele mai exacte, fiale cele mai importante din Europa, ca „Daily News" din Londra, şi alte asemenea, l-au reprodus regulat, ca nisce scrii positive. Urmînd tête luptele din jurul Plevnei, în cea mai posibilă apropiere, numitul domn* a avut ocasa d'a fi martor ocular la diferite fapte şi împrejurâri, din cari a putut apreţui meritul junei n/tre armate, punênd chiar mêna adese ori când era vorba d'a îngriji pe rânitu români (subl. n.). *Relaţiile d-lui Lichtenstadt i publicate dilnic prin diarul „Die Presse" au dat cea mai puternică desmintire tuturor bârfelelor acelor organe străine, cari s'au silit sistematic să ia în rîs armata română (...)*".

[86] *Idem*, no. 226/7 Martie 1878.

[87] „Le Monde Illustré, no. 1061 11 Août 1877 p. 92 — „*A ltima oră: În momentul punerii sub tipar am primit nişte crochiuri de la trimisul nostru special D. Dick, de la care nu mai aveam veşti de mult timp. Am făcut imediat un facsimil. Aceste crochiuri au inestimabilul merit de a fi fost luate chiar în acele locuri şi în condiţii dificile şi periculoase (...)*".

[88] „Le Monde Illustré, no. 1011/26 Août 1876, p. 144.

[89] „*L'Album de la Guerre 1914 – 1919*". Histoire photographique et documentaire reconstituée chronologiquement a l'aide de clichés et de dessins publiés par „L'Illustration" de 1914 a 1921, Paris, 1922.

[90] Lt. colonel Andra Popovici, *Album de la Guerre 1914 – 1918* Ratni Album, Beograd, 1926.

RÉSUMÉ

La documentation de guerre, un embranchement de la documentation d'actualité, est née dans la troisième décade du XIX^e^ siècle au bas Danube, grâce à Hector de Béarn, un officier d'état-major affilié à l'ambassade français de la cour du tsar auquel on avait confié entre autres la mission d'observer l'évolution de la guerre russo-turque éclatée en 1828. Son talent littéraire mêlé à celui d'un bon plasticien a eu comme conséquence un album de souvenirs qui allait être le prémuer enregistrement de ce genre dans le cadre du reportage de front. Pendant la révolution de 1848 il n'y avait pas un métier proprement dit de reportrr de guerre: la presse illustrée qui venait de paraître ressentait cependant un grand besoin d'images provenant des champs de bataille et des villes gagnées par la révolte. Beaucoup de dessinateurs français ou allemands fournissaient aux rédactions des croquis faits sur place dans leur propre pays. Cependant pour l'Est de l'Europe il n'y avait pas de correspondants de telle manière que, dans un an seulement, allaient paraitre les informations obtenues d'un collaborateur resté inconnu et illustrées par le peintre Constantin David Rosenthal dont la destinée était liée aux Pays Roumains et aux amis qu'il avait ici. On ne rencontre de correspondants de presse accrédités officiellement ni même pendant les premiers mois de la guerre de Crimée, ceux-ci étant supplés par des officiers ou des médecins bienveillants qui enzoyaient leurs articles et leurs dessins à la rédaction où des journalistes et des graveurs professionnels les remaniaient. Seulement lors du conflit oriental de 1877 on trouve une pléiade formée d'admirables reporters de front qui s'empressent d'arrivzr au Danube et de consigner avidement tout ce qu'ils voyaient paysages, portraits, scènes de genre concernant la vie dans le bivouac ou bien leur propre existence au front, à part les compositions présentant des combats et des champs sanglants. Ils mènent un vie pénible, dure, de véritables soldats; ils dorment dans des tentes, se déplacent à cheval ou dans des chariots, s'habillent de vêtements de campagne qui les faisaient presque identiques aux combatants s'il n'y avait pas le brassard spécial de correspondant attaché à leur manche.

Quelques-uns sont même décorés et félicités par les commandants militaires pour leur activité de journalistes et pour leurs preuzes d'humanité et courage dans le fort de la bataille. Ils deviennent de véritables idoles des abonnés aux revues pour lesquelles ils travaillaient. C'est le cas de Dick de Lonlay, Jose Luis Pellicer ou Carol Szathmari dont on attendait impatiemment les matériaux.

Dans la documentation de guerre l'on distingue deux types de styles de travail qui différencient deux catégories: celui *publicitaire*, destiné à la presse, travaillé d'une manièr concise, linéair, sans valorisations pour faciliter le travail des graveurs sur bois dont les effets s'appuyaient seulement sur le contraste d'ombre et de lumière, et celui *purement artistique*, exécuté par des plasticiens venus sur le front pour recueillir le matériel nécessaire à l'élaboration de grandes toiles historiques destinées à des forms publiques. Bien que le nerf et la passion pour les détails leur manquât, ces dessins n'étaient au fond que des croquis d'intention, de mouvement, des études de portrait et d'attitudes, qu'on allait développer plus tard dans l'atelier. Tels sont les carnets de croquis de Nicolae Grigorescu, Sava Henţia et G. D. Mirea.

La photographie aussi jouera un rôle important. Ses débuts se rattachent au nom de Carol Szathmari; celui-ci est allé au champs de bataille tout juste après l'éclatement de la guerre de Crimée. Toujours Szathmari prendra son caméra en Bulgarie en 1877 et utilisera beaucoup de photos comme point de départ pour certains dessins faits pour les revues illustrées. Chez nous on organise Jassy, en janvier 1918 l'exposition des peintres et des sculpteurs mobilisés au Grand Quartier Général, exposition ayant une valeur artistique et morale pour les troupes qui se redressaient. C'est toujours à cette époque que prend naissance la documentation personnelle, élaborée par les officiers prisonniers et consignant des aspects des camps de concentration, des portraits des camarades ou des souvenir de combat, destinés être un mémento des choses vécues et de l'expérience accumulée.

CRONICARI ȘI CRITICI DE ARTĂ ÎN PRESA BUCUREȘTEANĂ DIN ANII 1924—1930

PETRE OPREA

● Sosit de curînd în țară, cu studii universitare în Germania, OSCAR WALTER CISEK (1897—1966) se dedică cu tot elanul tinereții sale literaturii și criticii de artă.

În critica de artă s-a remarcat imediat prin cronicile din revista „Gândirea" (1923—1929), ziarul „Politica" (1927—1928) și colaborările ocazionale din alte publicații, mai constant la „Cuvântul" (1926—1927), impunîndu-se prin obiectivitate, cunoștințe temeinice în domeniu și avansarea unor puncte de vedere îndrăznețe în aprecierea creației artiștilor și a evoluției mișcării artistice românești. În cronicile lui se simte tonul profesoral și metoda didactică germană de a prezenta și trata sub toate aspectele, cu multă acribie un subiect. Așa cum recunoștea un adversar al său, criticul literar, profesorul universitar Mihail Dragomirescu, *„articolele lui cer o muncă îndărătnică de fiecare zi"* și, apreciem, a făcut-o constant cu devoțiune sacerdotală.

Încearcă și reușește să se impună stîrnind adversitatea celor ce practicau critica impresionistă, cantonați mai mult în noțiunea literară decît în emiterea unei judecăți de valoare, critica istorică, unde se încearcă integrarea operei într-o școală sau un curent plastic, indicînd astfel și filiația estetică a artistului dar și strădania de a prezenta sistematic o vedere generală asupra tendințelor vremii.

Pentru reușita acestui scop, iată căile urmate cu consecvență de Cisek, așa după cum aflăm din cronica sa apărută la 12 noiembrie 1926 în ziarul „Cuvîntul". Cronicarul *„va căuta întotdeauna să se apropie de înțelegerea publicului mare fără a se amesteca însă în mărăcinișul compromiselor banale, fără a se ocupa prea mult de elementele negative ce răsar ici și colo"*. Drept urmare, atenția sa urmărește să depisteze *„scînteierile talentelor"* și, în consecință, *„va căuta de a susține și de a scoate în relief valorile adevărate, servindu-se uneori chiar de exagerări sau de superlative ce evidențiază mai lesne darul puternic, spus la fiecare artist valoros față de totalitatea lumii. Cei mici și neputincioși nu ne vor supăra prea mult; de numele lor ne vom agăța numai pentru construirea unui contrast sau pentru detronarea unuia dintre acele mituri de glorie, bazate pe lirism ieftin"*.

Doi ani mai tîrziu aduce un corectiv celor afirmate, apreciind că *„avem o artă care suportă și o critică mai severă, o artă demnă de rangul nostru cultural în Europa de azi"* („Politica", 3 februarie 1928). Ca atare, *„Critica va trebui să se impună pentru răspîndirea culturii artistice. Căci atunci cînd nu poate fi vorba de cazuri cu totul excepționale, de artiști maturi și puternici în ținuta lor de sine stătătoare, răspîndirea cunoștințelor necesare devine o datorie elementară". „Critica va trebui să fie așadar și intermediarul între valorile străine și artiștii români, între cartea de artă și publicul cel mare, care nu se lasă ademenit de reclama ruginiților analfabeți și veșnic somnoroși"* („Politica", 25 februarie 1928).

Cunoscîndu-i poziția critică, vom încerca să descifrăm părerile față de artiștii contemporani.

Reținem că dintotdeauna Gheorghe Petrașcu este prezentat drept *„una dintre personalitățile cele mai strălucite ale picturii noastre din primul pătrar al secolului nostru"* („Cuvîntul", 2 ianuarie 1927), fiind un demn urmaș al marelui pictor Nicolae Grigorescu („Gândirea", no-

Lucian Grigorescu, *Prisaj marin*

iembrie 1925) și care *„an de an aduce surprinzător un spor artistic deosebit de valoros"* („Gândirea", iunie-iulie 1928).

Asupra creației lui Theodor Pallady, poziția lui Oscar W. Cisek a fost extrem de critică la început pentru că, după părerea lui, *„nu e pictură propriu-zis bărbătească și nici românească"*, remarcînd doar *„polifonia de culori"* („Gândirea", august 1925). De-a lungul anilor următori în cronicile care se ocupă de expozițiile acestuia din 1927, 1930, admirația lui este fără margini și îl va plasa pe Pallady în fruntea artiștilor noștri alături de Petrașcu: *„Pallady ne e contemporan și alături de un contemporan român de formatul acesta nu mai pot sta decît doi sau trei și dînșii nu numai din cuprinsul artelor plastice"* („Gândirea", mai 1927).

Acestor doi artiști îl asociază îndeaproape pe Iosif Iser care, subliniază criticul, va rămîne chiar dincolo de orizontul României, *„un artist mare"* („Gândirea", noiembrie 1927).

Dintre artiștii maturi, mai valoroși, lăudați cu deosebire de presa vremii, are cuvinte de apreciere, însă cu rețineri și rezerve, față de pictura lui Nicolae Dărăscu. La expoziția acestuia din 1924 constată neplăcut: *„E uneori chiar prea uniform în virtuozitate și în maniera sa care totuși e susținută într-un mod firesc de o forță intuitivă"* („Gândirea", 5 februarie 1924). În 1927, cu ocazia altei expoziții, după ce surprinde *„inegalități"*, conchide că Dărăscu este *„un impresionist în cel mai radical înțeles al cuvîntului"* („Gândirea", aprilie 1927). Deși *„artist cu resurse largi"*, are o *„atitudine prea pasivă față de motiv"* remarcă scriind despre expoziția artistului din 1928 („Politica", 29 februarie 1928), recomandîndu-i *„să fie mai puțin subjugat de farmecul ultracoloristic al motivelor"*.

Cu și mai multe rezerve se pronunță asupra picturii lui Samuel Mützner *„cel mai impresionist dintre impresioniștii din țară"*, dar, constată cu luciditate Oscar W. Cisek *„atitudinea impresionistă nu mai are nici o legătură cu concepția noastră plastică despre lume"* („Politica", 15 ianuarie 1928).

Pictorul generației în plină ascensiune pe care îl admiră cel mai mult și în care își pune toată nădejdea că va fi exponentul aspirațiilor și al *„sufletului românesc"* este Ion Theodorescu-Sion. *„Arta pictorului acestuia, al pămîntului românesc a evoluat de la suprafața plană determinată de perspectivă și lumină, la culoare, și de la culoare la o întîrziere a volumului care acum de abia și-a găsit*

Lucian Grigorescu, *Peisaj din Cassis*

echilibrarea desăvîrşită în închegarea ritmică a culorii" („Gândirea", nr. 8 din 1925). În anii următori pictura lui Theodorescu este şi mai mult lăudată de critic pentru deosebitele ei calităţi artistice caracteristic autohtone. În revista „Gândirea", nr. 1 din 1926, Oscar W. Cisek precizează: „*Pictura acestui suveran meşter al penelului, fireşte nu mi se pare neaoş românească fiindcă ne înfăţişează ţărani în costume naţionale, fîntîni şi troiţe din munţii noştri*" şi apreciază „*concepţia întreagă a compoziţiilor, felul de a vedea şi împărţi spaţiul, alăturarea rapsodică şi ritmică a planurilor de culoare înseşi, emailul culorilor ce ne aduce deseori aminte de ceramica noastră din secolul trecut*". Şi mai apreciat este artistul pentru nepreţuitul dar de „*vizionar al culorilor*" în cronica prilejuită de expoziţia acestuia din 1928 („Gândirea", aprilie 1928).

Pictura lui Marius Bunescu este relevată pentru tenacitatea artistului de a evolua valoric ascendent. Remarcă în 1925: „*reîntoarcerea la forma clasică şi la compoziţie*" ca şi „*un incontestabil simţ de interpretare individuală*" („Gândirea", nr. 9 din 1925). „*Un simbol rar al statorniciei şi sincerităţii e întreaga operă de pînă acum a pictorului Marius Bunescu*", constată cu satisfacţie criticul în 1927 („Gândirea", februarie 1927).

Treptat, în timp, criticul înregistrează progresele în pictura lui Nicolae Tonitza. La expoziţia acestuia din 1924 avea numeroase observaţii, dintre care „*prea multe intenţii venite din afară se răsfrîng în maniera lui*". „*Dar Tonitza va fi nevoit să se lase de diferitele colinde întreprinse în cercul tras de ani de zile în jurul personalităţii sale*". „*Relevăm aceasta tocmai fiindcă nu avem în faţa noastră un începător, dornic de încurajare*" („Gândirea", 5 februarie 1924). Anul următor, aprecierile sînt extrem de entuziaste. De această dată „*Tonitza e un Fra Angelico al decadenţei timpului nostru*" şi „*este un artist foarte valoros... care înseamnă un caz cu totul aparte în evoluţia artei noi în România*" („Gândirea", aprilie 1925).

Francisc Şirato „*pictorul muncit de atîtea preocupări intelectuale*"... „*meşteşugarul oarecum rece... ne-a determinat să ne amintim de Vermeer van Delf şi*

Lucian Grigorescu, *Natură statică*

de Velasquez", constată Oscar W. Cisek, cu ocazia prezenței acestuia în cadrul Grupului celor patru din martie 1927. Mai mult, crede că „*Șirato ar putea deveni nu numai pentru pictura românească un deschizător de drumuri noi*", căci „*calea anevoioasă, străbătută de pictura sa, ne prezintă o reală siguranță pentru incontestabila seriozitate a acestei voințe artistice*". Despre cel de-al treilea pictor al Grupului celor patru, Ștefan Dimitrescu, se pronunță cu simpatie. În 1924 constată că „*dibuiește în căutarea unui adevăr sincer*". „*Uneori culoarea e prea dură, alteori prea puțin însuflețită de atmosfera impunătoare, de valori*" („Gândirea", 5 martie 1924). Ulterior, criticul înregistrează în timp, „*Mari progrese în ce privește dezvoltarea coloristică a picturii lui*". Marele merit îl întrevede în grafica acestuia, pronunțîndu-se că este „*incontestabil unul dintre cei mai chemați desenatori români și un artist adevărat care cunoaște de aproape rostul liniei*" („Gândirea", martie 1927).

„*O extraordinară desenatoare*" este Cecilia Cuțescu-Storck („Politica", 5 februarie 1928), însă pictura ei, cu excepția celei decorative, nu mai prezintă interes pentru critic; la Henri Catargi „*pictura lui e astăzi numai și numai organizare dusă uneori chiar pînă la un extrem covîrșitor, e liniște și generozitate foarte latină în substanța ei*" („Gândirea", aprilie 1926). Nina Arbore aduce „*o artă sinceră*" și folosește bine un „*desen sever*" („Politica", 29 ianuarie 1928). Lucia Demetriade Bălăcescu, apreciază criticul, are un desen incisiv și plin de vervă („Politica", 17 februarie 1928).

Mai apreciază pozitiv, în perspectivă, pe Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Tache Papatriandafil, Sabin Popp, Lucreția Daria Mihail, Henri Daniel, Rodica Maniu, Eugenia Andreescu, Max Arnold.

Dintre artiștii maturi, critică vehement pe Kimon Loghi „*un astru al mediocrității*" și „*pseudo-arta sa*", căci „*pictura dumisale a fost profund vătămătoare dezvoltării publicului nostru*" („Politica", 10 decembrie 1927). În sculptură, Ion Iordănescu este cotat ca „*cel mai de seamă zero al pseudosculpturii românești*" („Politica", 16 martie 1928). Dar Oscar W. Cisek este necruțător și cu Dimitrie Paciurea, deși nu-i contestă talentul și valoarea de mare artist dar *Himera văzduhului* îl indignează și adop-

Lucian Grigorescu, *Interior de pădure*

tînd un ton inchizitorial, surprinzător, afirmă: *„Pacîurea a expus o lucrare cu desăvîrşire antisculpturală". „Lucrarea n-are ce căuta într-o expoziţie de artă". „E o simplă ciudăţenie ce stă dincolo de orizontul artei"* („Gândirea", iunie 1927). Petre Iorgulescu Yor *„are multă facilitate şi virtuozitate"*, dar îi lipseşte *„sobrietatea necesară"* („Gândirea", iulie 1925). Anastase Demian — *„apucături prea manieriste"* („Politica", 8 februarie 1928). Rudolf Schweitzer-Cumpăna *„vrea să picteze cu bidineaua, înmuind această unealtă grosolană în culori, ignorînd fără sensibilitatea care ar putea să lege două sau mai multe culori într-un întreg"* („Politica", 14 decembrie 1927). Leon Vioreşcu, *„înrîurit de Şt. Dimitrescu şi N. Tonitza"* („Cuvântul", 4 februarie 1927). Constantin Baraski, *„prea puţin senzitiv"* („Cuvântul", 9 ianuarie 1927). Olga Greceanu, *„sufocată de preocupări de suprafaţă, de îmbinări formale care nu izvorăsc din adîncime"* („Politica", 17 decembrie 1927).

Prezentînd cititorilor săi creaţia artiştilor contemporani, Oscar W. Cisek s-a referit adeseori la pictura înaintaşilor, îndeosebi la cea a lui Aman, Grigorescu şi Luchian, fiecăruia consacrîndu-i un mic eseu. De reţinut că, pentru critic, Luchian se impune ca predecesorul cel mai important din care îşi trage seva pictura vremurilor sale („Gândirea", august-septembrie 1929). Pentru el, Grigorescu este un pictor *„mare în perioada Barbizon"*, cînd a realizat lucrări valoroase ce pot sta alături de cele ale barbizoniştilor consacraţi, dar că apoi, mai ales în perioada ultimă — perioada albă — a decăzut şi influenţa lui asupra artiştilor tineri a fost nefastă. O atare poziţie nedreaptă a permis adversarilor săi deşi, în cazul pictorului Petraşcu, afirmase că maestrul executase asupra lui o influenţă benefică, să-l critice vehement şi să-i pună la îndoială sentimentele patriotice („Gândirea", septembrie 1927).

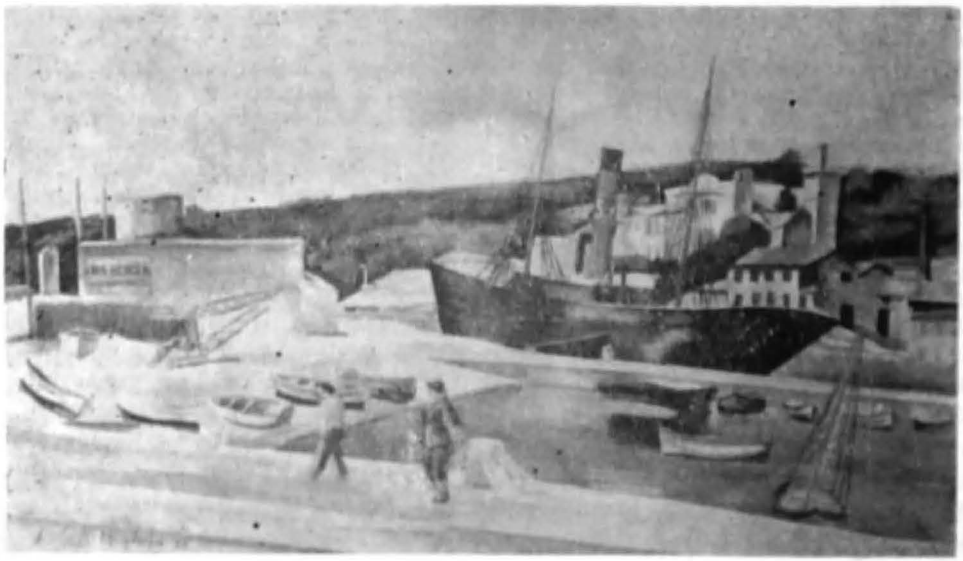
Din ansamblul cronicilor lui Oscar Walter Cisek nu desprindem cum ne aşteptam poziţia fermă a combativului critic pentru o anume orientare şi direcţie artistică pe care s-o promoveze în plastica românească contemporană, ci luăm la cunoştinţă că are un gust foarte elevat, o vastă cultură de specialitate şi o vădită înclinaţie către arta clasică, drept care apreciază în realizările din

vremea sa în mod deosebit construcţia, ritmul, ideea desprinsă clar şi apoi culoarea şi faptul că adoptă o poziţie eclectică. De aceea poziţia sa a putut da loc la diverse interpretări din partea adversarilor. Criticul literar Mihail Dragomirescu îl acuză că a căutat *„să canalizeze gustul nou german al expresionismului şi al altor «isme» ce trădează mai mult o preocupare comercială, decît ideală"* („Falanga", 15 ianuarie 1928). Se înşela criticul literar. Dacă Oscar W. Cisek s-a referit în cunoştinţă de cauză mai des în cronicile sale la expresionism, a făcut-o cu intenţia de a-l explica pe larg, profesoral, şi nu de a-l împăminteni şi promova pe meleagurile noastre. El a combătut vehement de pe o poziţie închizitorială, pătimaşe: *„Acum 20 de ani în toată Germania se vorbea despre faimosul «Jugenstil», o prostie de tristă memorie"* („Politica", 25 februarie 1928). Ca şi *„Rinascimento florcale"* din Halio („Politica", 25 februarie 1928). Nici în privinţa artei de avangardă nu-i întîlnim adeziunea, ci atitudinea de glacială reţinere. A analizat-o distant, la rece, semnalînd arareori, cu obiectivitate, lucrările mai reuşite ale lui Marcel Iancu, Miliţa Pătraşcu şi Corneliu Michăilescu, dintre artiştii militanţi în această direcţie artistică.

Pentru a feri publicul de *„non artă"* şi a-l familiariza cu cea adevărată, Oscar W. Cisek nu se limitează doar la vehementele intervenţii împotriva acesteia din cronicele plastice ci ţine să se implice şi pe alte căi împotriva acesteia. Un mijloc eficace îl consideră a fi organizarea de expoziţii de înaltă ţinută artistică, pîrghie eficientă cu largi consecinţe în educaţia vizualităţii plastice. În calitate de consilier artistic, răspunde de expoziţiile din sala Arta, între anii 1926—1927, apoi, ca salariat al Ministerului Artelor, de cele realizate de Fundaţia Principele Carol la sala Grigorescu, precum şi de o serie de expoziţii reprezentative de artă românească peste hotare *(Expoziţia internaţională de grafică din Florenţa, Pictura românească modernă şi contemporană de la Amsterdam, Bruxelles)*.

Tot în vederea îndeplinirii acestui scop — a anihilării influenţei non-artei în public — Oscar Walter Cisek duce o campanie de presă constantă împotriva cronicarilor improvizaţi, printre care cel mai vehement ridiculizat este Victor Bilciurescu, colaboratorul ziarului „Uni-

Lucian Grigorescu, *Vapor în portul Cassis*



Lucian Grigorescu, *Peisaj din Balcic*

versul", pentru rubrica de artă, căci *„pseudo-critica se asociază întotdeauna cu pseudo-arta"* („Politica", 25 februarie 1928). Cronicile lui sînt ridiculizate mereu, pentru greşite informaţii din istoria artei (despre Dürer n.n.) şi aprecieri fanteziste, ca în cazul pictorului Hans Eder socotit *„futurist"* („Politica", 26 noiembrie 1927).

Atacuri vehemente îndreaptă Oscar Walter Cisek şi spre criticul literar Mihalache Dragomirescu, pentru ifosele lui într-ale artei plastice, scoţînd în evidenţă *„ridicolele"* lui *„năstruşnicii"* în această ramură artistică. („Politica", 24 ianuarie 1928).

Atari cronicari, afirmă indignat criticul, *„de multe ori nu sînt nici măcar diletanţi în specialitatea lor, ci ignoranţi de ultima categorie, care n-au încercat niciodată să-şi dea seama de fondul şi misiunea artei, de groaznica înrîurire exercitată de aşa-numitele lor cronici asupra părerilor publicului cititor"* („Politica", 26 noiembrie 1927). De aceea, artiştii de orice nivel, fiind toţi lăudaţi la superlativ de aceştia *„orice orientare devine o imposibilitate pentru publicul cumpărător, care nu e întotdeauna şi cel înţelegător"* („Gîndirea", nr. 1 din 1924).

Pe cît blamează atitudinea impostorilor pseudocritici în termeni duri, pe atît are cuvinte de laudă la adresa adevăraţilor critici. Despre Francisc Şirato se pronunţă cu respect şi preţuire fiindcă între anii 1919—1923 este *„cel care a ridicat pentru prima oară critica plastică românească din stadiul lamentabil al diletantismului inconştient"* („Politica", 25 martie 1928).

Alt critic, Eugen Crăciun este remarcat întrucît *„după război şi-a dat multă osteneală de a îndruma gustul publicului în direcţia nouă, care era mai îndreptăţită să trăiască decît fantasmagoriile ridicole ale atîtor epigoni fără de forţe proprii"* („Politica", 3 februarie 1928). Într-o cronică apărută ceva mai tîrziu va repeta ideea mai concis: *„sensibilul înţelegător Eugen Crăciun în „Fapta"* (1919—1920 n.n.) *a fost o primă îndrumare spre priceperea artei ce născuse din mişcarea marelui război şi al revoluţiilor, a fost un îndemn care n-ar trebui uitat"* („Politica", 12 noiembrie 1927).

Un alt critic care găseşte preţuirea sa este Adrian Maniu, de la „Rampa". Oscar W. Cisek apreciază la el faptul că *„a sesizat în atîtea cazuri existenţa vieţii lăuntrice a artei noastre din primul pătrar al secolului"* („Politica", 3 februarie 1928).

D. Paciurea, *Schiță pentru Orfeu*

În mod deosebit este prețuit Ștefan Nenițescu *„cel mai erudit dintre criticii noștri de artă plastică"* („Cuvîntul", 17 decembrie 1926), cu care colaborează împreună la organizarea unor expoziții de artă românească pentru străinătate. Atari poziții categorice au stîrnit mînia cronicarilor atacați. Aceștia, cu Victor Bilciurescu în frunte, îl atacă vehement sub toate formele. Se ajunge la insinuări perfide, ca cel inserat chiar în ziarul „Politica", unde O. W. Cisek își scria cronicile plastice. Sub pseudonimul Caron, un alt colaborator al ziarului, îl critică indirect, dînd la iveală o bîrfă: *„Cineva, destul de învățat, ne spunea zilele trecute că acest critic de artă scrie bine numai cînd artistul pe care-l studiază seamănă cu vreunul din numeroșii maeștri pe care îi cunoaște. Cu alte cuvinte d. Cisek poate scrie bine despre d. Pallady și insuficient despre d. Teodorescu-Sion"* („Politica", 29 octombrie 1927).

Adversarii săi, artiștii și cronicarii susținători ai artei așa-zis tradiționale, de fapt ai academismului și ai impresionismului degenerat, organizatorii expozițiilor retrospective de la Ateneu, încep sistematic să-l discrediteze în rîndurile opiniei publice, lăsînd să se înțeleagă că aversiunea față de ei și deci implicit față de arta susținută cu înverșunare de dînșii se explică prin faptul că nu se identifică cu poporul nostru dat fiind originea lui (săsească n.n.) și ca probă în acest sens o dovedește nestăpînirea limbii române. Cronicile sale sînt *„toate confuze, prolixe, zănatice, pentru ca să dovedească talentul său de critic plastic"* („Falanga", 1 martie 1928), așa cum rezultă clar din cronicile sale și din faptul că își scrie producția literară în limba germană.

În plus, constată Horațiu Dimitriu, *„Oscar W. Cisek a iscălit o serie de articole foarte interesante"* însă, datorită școalei germane, săvîrșește un mare păcat: *„prea voiește să cîntărească imponderabilul și să precizeze imprecizabilul"* („Conștiința națională", iunie-iulie 1925).

Într-un articol elogios publicat în „Gîndirea" (ianuarie-februarie 1930), ziaristul pamfletar Nichifor Crainic le răspunde tăios, în dorința de a curma atari insinuări. Mai întîi face elogiul activității lui Cisek din revista „Gîndirea" *„care, cu exactitate matematică, a lămurit... evoluția picturii și sculpturii românești de după război"* și că, *„școlit nemțește"*, *„a învățat româna tîrziu și lucrul se simte uneori într-o întorsătură de frază, într-o dibuire de termeni... dar această limbă o mînuiește totuși mai fru-*

D. Paciurea. *Himeră*

mos decît mulți publiciști care o știu din leagăn". Însuși Oscar W. Cisek, ține să lămurească confuzia, în articolul *Biografia mea și expoziția altora* („Politica", 24 ianuarie 1928), punînd la punct calomnia arătînd că bunicul său Adolf Cisek, a fost funcționar superior la Ministerul Finanțelor și încetățenit de domnitorul Ioan Cuza în anul 1863 și că studiile superioare le-a făcut la München.

Polemicile au amuțit pentru un timp în fața unor atari precizări și nu știm în ce fel ar fi continuat ele, dar primirea unui premiu al Fundației Kleist (distincția literară germană cea mai însemnată, echivalentul premiului Goncourt din Franța) care acorda un premiu principal și două pînă la trei mențiuni, printre acestea din urmă, în 1929, una și lui Cisek pentru volumul de nuvele *Tătăroaica* și plecarea lui în străinătate în urma intrării sale în cadrele Ministerului Afacerilor Externe, le-a pus capăt definitiv.

Nivelul și incisivitatea criticii de artă în susținerea valorilor artistice s-a resimțit mult prin lipsa lui Oscar W. Cisek cu atît mai mult cu cît, după 1930, încetează să mai colaboreze cu cronici plastice și Ștefan I. Nenițescu, intrat și el între cadrele diplomației, iar Francisc Șirato acaparat tot mai mult de îndatorirea sa profesorală în cadrul Academiei de Arte Frumoase, aproape că încetează să mai scrie despre artă.

● Începînd din anul 1930 ziarul „Adevărul" este nevoit să renunțe la colaborarea de pînă atunci pentru cronica plastică a Ecaterinei Raicoviceanu, expusă permanent criticilor confraților, pentru amatorismul în domeniu, și să apeleze la cea a unui critic competent: EUGEN CRĂCIUN (1889—1956). Spre deosebire de poziția critică adoptată pînă atunci, aceea *„a unei critici nemiloase"*, care, așa cum afirma Oscar Walter Cisek, *„după război a îndrumat gustul publicului în direcția nouă, care era mai îndreptățită să trăiască decît fantasmagoriile ridicole ale atîtor epigoni fără de forțe proprii"* („Politica", 3 februarie 1928), de această dată aflăm din prima cronică că *„aceste însemnări nu țintesc neapărat să fie o cronică plastică"*, deoarece va afirma, ceva mai tîrziu, *„într-o vreme crudă, aspră, vrăjmașă, vitregă artelor la cea de acum* (este vorba de perioada crizei economice din anii 1929—1932 n.n.) *o critică nemiloasă poate face mai mult rău decît bine"* (23 aprilie 1932). În consecință iată ce își propune să realizeze în cadrul cronicilor: *„Cetitorii care-și aduc aminte de cronicile pe care le-am publicat în „Viața românească", în „Fapta", în „Revista vremii", vor găsi în aceste simple însemnări aceeași pasiune — uneori cugetată, pentru tot ceea ce în creațiunile plasticii românești ne ajută să trăim clipe liniștite, deasupra urîtului de fiecare zi și vor găsi aceeași îndărătnică repulsie pentru producția «artistică» de comerț. Există în fiecare plastică două arte, una mijloc de expresie, cealaltă mijloc de desfacere, fiecare cu rostul și cu debușeurile sale. Numai*

D. Paciurea, *Nud de femeie*

confuzia dintre dînsele este primejdioasă; contra acceleia m-am ridicat. Pentru rest, fiecăruia după pofta sufletului" (3 ianuarie 1930). Dar şi pentru artiştii din a doua categorie, cunoscînd dorinţa marelui public de a fi îndrumat şi asupra valorilor artistice certe, Eugen Crăciun socoteşte de datoria lui *„de a ţine vie curiozitatea pentru artă"*, de a semnala *„orice încercare promiţătoare, de a cultiva cu grijă puţintica dragoste a contemporanilor pentru frumos"* („Adevărul", 23 aprilie 1932).

În acest spirit recomandat drept cadru critic şi altor cronicari *„în aprecierile noastre să fim cît de largi, cît de cuprinzători"* (21 decembrie 1930) şi, chiar să-şi expună pe faţă preferinţele personale, *„Criticului i se cere... o alcătuire de spirit mai primitoare. Preferinţele personale nu-i sînt nici lui interzise şi cine poate oare judeca fără preferinţe — dar nu-i poate fi iertat să se facă promotorul sau măcar apărătorul unei facturi artistice în dauna altora"* (21 decembrie 1930).

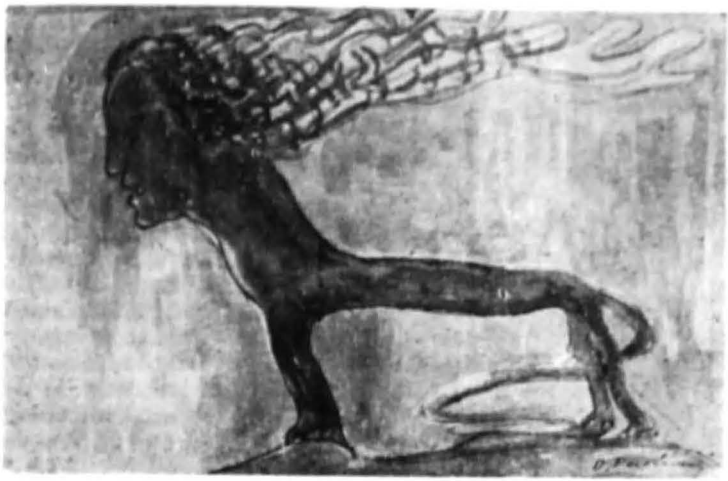
În limitele impuse sieşi, Eugen Crăciun apreciază cu parcimonie şi ţine să-şi încadreze artiştii într-o scară valorică bine drămuită. Gheorghe Petraşcu este artistul cel mai preţuit de critic socotindu-l *„alături de Andreescu, de Grigorescu, de Luchian, una dintre marile personalităţi ale picturii româneşti"* (29 iunie 1923).

Preţuit peste măsură este pictorul Ştefan Popescu. El este pentru critic *„după Grigorescu adevăratul Alecsandri al picturii naţionale, cîntăreţ idilic al peisajului românesc"* (21 decembrie 1930). Tablourile sale evocă *„liniştea şi echilibrul clasic"* (21 decembrie 1930).

Atunci cînd lucrările unui artist vîrstnic aureolat de prestigiu ar trebui criticate pentru nivelul artistic scăzut, găseşte scuze din care să transpară indirect părerea sa negativă ca în cazul lui Nicolae Vermont: *„Ştiu că subiectivismul este în critică un sfătuitor nesigur. Dar cum să preţuieşti un tablou dacă nu prin sensibilitatea proprie? Mă scuz, nu-mi simt afinităţi pentru pictura d-lui Vermont"*, întrucît le lipseşte acel *„clan sau vreun fior de căldură şi de viaţă, ori măcar acea poezie a culorilor care este esenţa plasticei picturale — în pînzele acestea de factură măruntă şi cuminte"* (14 ianuarie 1930). Alteori apreciază un efort sau o latură pozitivă la Samuel Mützner, constatînd că este *„în netăgăduit progres"*, dar trăsătura esenţială a picturii acestuia, exotismul, *„nu este o însuşire calitativă"* (14 ianuarie 1930).

Eugen Crăciun face parte dintre criticii angajaţi în susţinerea *„talentului vînjos"* al lui Iosif Iser nu numai ca grafician, calitate recunoscută de toţi criticii, ci şi ca pictor, deşi mulţi îi contestă simţul culorii, în lucrările din această perioadă, socotindu-l sub nivelul graficianului (3 ianuarie 1930), găsind că artistul a reuşit *„deplina fuziune între linie şi culoare"* (12 decembrie 1930).

Dintre sculptorii marcanţi ai vremii, Dimitrie Paciurea se bucură de toată preţuirea criticului, care nu subscrie însă la toate realizările acestuia, asupra unora avînd mari rezerve *„remarcabil talent d-sa este cufundat de data aceasta în chimere. Monumentul lui Eminescu, al nebuniei poetice, conceput ca o piramidă de chimere, ni se pare o invenţiune mai mult literară. Plastic, ansamblul se*



D. Paciurea, *Himeră*

prezintă destul de inform şi mărirea la scara cuvenită i-ar da un aspect teuton, care ar putea înfricoşa pînă şi modernismul d-lui Paciurea" (,,Gîndirea", 5—10 aprilie 1923).

Un artist plastic extrem de preţuit de critic în pictura căruia admiră ,,*o putere de adîncă emoţie*", ,,*acordurile juste, valorile precise*", în viziunea căruia întrevede cîteva trăsături din specificul românesc este Dimitrie Ghiaţă (27 februarie 1930). De asemenea, pe Marius Bunescu care este ,,*spectator cuminte, solicitat de viaţa obişnuită şi calmă, lipsită de orice senzaţional, de orice izbucnire*" (27 februarie 1930). Criticul este entuziasmat la culme de pictura lui Nicolae Tonitza, ,,*una din marile vedete ale picturii româneşti actuale*" căci, ,,*de le Luchian nu am mai avut un colorist mai iscusit*" (13 martie 1930).

Pentru el ,,*Un meşteşugar iscusit*" este Ion Theodorescu-Sion în pictura căruia întrevede o ,,*încercare de sinteză plastică cu accent naţional*" (23 martie, 1930). Îl atrage prin ,,*tonalitatea gravă*" prin probleme de construcţie şi prin ,,*calmele acorduri de culoare*" pictura lui Ştefan Dimitrescu (13 martie 1930), aşa cum îl reţine ,,*meritul unei mari voinţe şi al unei preocupări artistice netăgăduite*" la Francisc Şirato (13 martie 1930). Mai relevă pe Rodica Maniu (7 decembrie 1930). Artişti tineri care promit sînt: Olga Greceanu ,,*materie voit amputată de orice senzualitate*" (3 ianuarie 1930), Ionescu Doru ,,*excelente gravuri în lemn şi litografie*" (12 februarie 1930), Vasilina ,,*însuşiri preţioase*" (12 februarie 1930), Michaela Eleutheriade, ,,*un debut remarcabil*" (29 ianuarie 1930), Miliţa Pătraşcu, ,,*bună portretistă*" (29 ianuarie 1930), Mandia Ulla Paşcanu şi Constantin Ionescu Paşcanu, ,,*talente tinere*" (27 februarie 1930), Irina Codreanu, ,,*o preocupă stilul*" (23 martie 1930), Marcel Iancu, ,,*o viziune puternică şi colorată*" (23 martie 1930), Marica Rămniceanu, ,,*analistă a formelor şi a culorilor*" (23 martie 1930).

Sînt îndemnaţi să persevereze arătîndu-li-se scăderile — desen slab, influenţe prea vădite, execuţie facilă, culoare ternă — Bacalu, C. Constantinescu, (7 decembrie 1930), d-ra Călinescu, d-ra Oţeleanu (12 februarie 1930), Bulgăraş (25 noiembrie 1930), Constatin Isachie (13 martie 1930).

Apreciem că în această perioadă se înscrie pozitiv activitatea de critic plastic a lui Eugen Crăciun prin menţinerea trează a curiozităţii pentru artă, semnalînd orice încercare promiţătoare şi cultivînd cu grijă puternica dragoste a contemporanilor pentru frumos.

● După o perioadă mai îndelungată de colaborări întîmplătoare la diverse publicaţii cu cronici de artă, (1919—

Eugen Crăciun, fotografie

1927), între anii 1927—1928, ADRIAN MANIU (1891—1968) răspunde permanent de cronica plastică a ziarului „Rampa". Scrie fluent, cu pricepere și competență profesională, calități evidențiate și de unii confrați critici, printre care cel mai obiectiv este Oscar Walter Cisek („Politica", 3 februarie 1928).

Cunoscut și apreciat de public ca poet și scriitor, cronicile lui Adrian Maniu se bucură de atenția cititorilor ziarului și au repercusiuni în orientarea gustului artistic al multor amatori de frumos. Preocuparea lui constă îndeosebi în evidențierea calităților intrinseci ale creației pictorilor și sculptorilor socotiți de el dotați, cu harul artei și de a critica mai puțin sau deloc, ignorînd-o, producția artiștilor netalentați. Nu a fost întotdeauna consecvent pe această poziție, oscilînd uneori, lăsîndu-se influențat de presiunile relațiilor și în aceste cazuri diminuînd tonul critic sau folosind unul indulgent. Cîteva din aceste rare abateri au dat loc unei polemici între Adrian Maniu și impetuosul critic de artă Petru Comarnescu („Politica", 3 și 16 mai 1928). Unele mărturisiri incomplete asupra rolului criticului de artă și a poziției sale, rezultate din cronicile lui Adrian Maniu, ne explică oscilațiile și subiectivismul lui mai pronunțat în unele cazuri. Odată el afirmă: *„Critica adevărată nu mai stă în adevărul frazei, ci în iscălitura de dedesubt, care dacă nu îți poate garanta că cel ce a scris nu se înșeală, îți poate fi însă cu timpul o dovadă de sinceritate"* (3 noiembrie 1929). Deci apelează la înțelegerea cititorilor pentru a se încrede în sinceritatea criticului, care, om fiind și el, uneori se poate înșela în aprecieri, dar a făcut-o cinstit din convingere. Altădată, fatalist, se arată împăciuitor cu scăderile sale în calitate de critic de artă, apelînd la înțelegerea cititorilor: *„Întîmplător nici nu sînt străin de încercarea de a face artă și nu o dată critica mi-a adus critici ridicole sau rele sau exagerate după părerea mea, așa a fost întotdeauna, așa va fi și pe mai departe"* (11 aprilie 1928). Deci pledează pentru o demnitate de opinii și nu se revoltă chiar dacă unele aprecieri sînt eronate.

Orientarea lui în aprecierea valorii artistice din anii 1928—1929 ne este clar expusă: *„Critica nu poate să constate decît din două puncte de vedere valoarea unei opere. Va căuta să analizeze perfecțiunea sau originalitatea. Arta veche se întemeiază în special pe perfecțiune"*, acum interesează originalitatea. *„Noi am renunțat să cuprindem veșnicia ca să cucerim clipa — de aceea și tabloul pare că dispare în fața schiței"* (7 noiembrie 1928). Deci, originalitatea va constitui un element primordial în aprecierile sale. Ca și altă dată, admiră fără reținere pictura lui Gheorghe Petrașcu, *„unul dintre cei mai desăvîrșiți creatori"* ai naturilor statice. *„Pictura d-lui Petrașcu, deși continuă să fie abundentă, nu mai poate găsi o caracterizare nouă, pentru că în viața unui artist în jurul jumătății de veac trăite, e firesc să se stabilească personalitatea adevărată și să nu mai asistăm nici la salturi, nici la surprize de căderi"* (7 aprilie 1928).

Aceeași apreciere excelentă o are și pentru pictura lui Theodor Pallady (6 martie 1929), ambii fiind artiști consacrați și în preajma vîrstei de 60 de ani, cu observația că acesta din urmă are în Franța

„o clientelă de amatori, contracte cu marile case de artă". Le asociază, ca într-o trinitate, pe Ştefan Popescu, a cărui pictură o apreciază că este însufleţită de *„o măreţie clasică"* (14 aprilie 1928). Indignarea lui este fără margini[1] şi este apărătorul cel mai înverşunat contra acelora care îi contestau acestuia meritul obţinerii premiului naţional în 1928: *„Au fost măgari, care au dat a înţelege şi oameni de bună credinţă care s-au lăsat convinşi de insinuarea că pictorul Petraşcu a votat premierea lui Ştefan Popescu pentru că acesta i-a cumpărat un tablou pentru stat"* (era preşedintele comisiei de achiziţii, n.n., 30 aprilie 1928).

Sentimental, din generaţia celor trei de mai sus, încearcă să-l apropie ca valoare artistică pe Nicolae Vermont, maestrul care i-a dat primele noţiuni de pictură sorei sale Rodica Maniu (6 ianuarie 1929). Pe nedrept, căci dacă Vermont se bucura încă de o gloriolă printre colecţionarii amatori, necultivaţi, valoarea reală a artei sale scăpase vertiginos cronicarilor, în această perioadă, ea fiind obiectul permanent al criticilor.

Eustaţiu Stoenescu, excelent portretist, este un alt pictor pentru care Adrian Maniu pledează pentru a fi ridicat pe un piedestal mai înalt decît este apreciat de majoritatea criticilor. Ca suprem argument în susţinerea opiniei sale aduce şubreda susţinere a succesului avut de acesta în străinătate: *„Trebuie să începem să cunoaştem ceea ce şi străinătatea preţuieşte, pentru că valoarea reală a artiştilor trebuie să fie controlată şi după preţuirea întregii omeniri"* (30 iunie 1929). Reţinem pozitiv situarea lui printre cei mai înflăcăraţi apărători ai lui Iser, ca un mare colorist căruia i se contestă acum valoarea picturii, iar alţii afirmau că pictorul era inferior desenatorului (20 noiembrie 1929).

Tot Adrian Maniu este cel mai entuziast susţinător al pictorului Ressu, care intrase într-un con de umbră după furtunoasele controverse din presă asupra valorii cortinei de la Teatrul Naţional din Bucureşti, scoasă în urma acestor discuţii şi depusă în podul instituţiei.

În privinţa lui Nicolae Dărăscu: *„menţinem părerea noastră din trecut asupra picturii d-lui. O pastă de culoare bogată dă o strălucire picturii sale"* (4 martie 1928). *Nudul*, expus la Salonul oficial din 1928, îl socoteşte *„o capodoperă demnă de orice muzeu străin, este o compoziţie clasică demnă de un adevărat maestru"* ceea ce *„înseamnă consacrarea acestui artist"* (11 aprilie 1928).

O deosebită preţuire are, dintre artiştii reprezentativi ai generaţiei tinere, pentru N. Tonitza, *„azi la maturitate"* (12 martie 1928), cu o *„pictură puternică şi sănătoasă"* (10 februarie 1928), precum şi pentru Dumitru Ghiaţă a cărui creaţie este preţuită de marele istoric H. Focillon ca având *„originalitate şi personalitate impresionantă"* („Dimineaţa", 20 februarie 1930). La el remarcă atmosfera *„tristă, sobră"* şi culorile preferate ale artistului: *„albastrul palid şi tonurile de scrum"* (17 februarie 1927).

Atenţia lui Adrian Maniu se îndreaptă cu multă grijă, preţuind cum se cuvine realizările deosebite, spre tinerele talente ale căror nume încă n-au devenit foarte cunoscute publicului şi colecţionarilor pentru că încă se caută: Elena Popeea (3 noiembrie 1928), Tache Papatriandafil (11 aprilie 1928), Lucia Demetriade Bălăcescu (11 aprilie 1928), Th. Kiriacoff (15 mai 1929), I. Triester (3 mai 1929), Traian Cornescu (5 aprilie 1928), Lucian Grigorescu (11 aprilie 1928), Mişu Teişanu (4 martie 1928), Vasile Popescu (10 martie 1928), Aurel Jiquidi (10 martie 1928), Constantin Baraski (17 noiembrie 1928 şi în „Dimineaţa", 4 aprilie 1930).

Merită a fi încurajaţi: I. Dan, G. Lazăr (5 noiembrie 1928), Dumitru Brăescu (26 ianuarie 1929), Ionescu Sion (28 februarie 1929), Margareta Cosăceanu Lavillier (22 martie 1929), Iuliu Podlipny (25 martie 1929), Demian (23 aprilie 1929), Aurelia Vasiliu Ghiaţă (18 decembrie 1927), Nadia Bulighin (25 februarie 1928), Niculina Delavrancea Dona (5 ianuarie 1928), Constantin Isachie („Dimineaţa", 13 martie 1930), Nora Steriadi („Cuvîntul", 8 decembrie 1924).

Critică mai aspru, deşi o face foarte rar, pe unii dintre promotorii non-artei, care pe nedrept, printr-o reclamă bine regizată, sînt sau încep să fie peste valoarea lor apreciaţi şi cumpăraţi de colecţionari: Eugenia Filotti Atanasiu, Emilian Lăzărescu, Severin (2 noiembrie 1927), Petre Troteanu (4 noiembrie 1927), Dimitrie Ştiubei (3 ianuarie 1928).

Dintre artiştii cunoscuţi, împăunaţi de vane glorii, se pronunţă categoric împotriva corifeilor G. D. Mirea şi Costin Petrescu, care doresc să se afirme în prim planul artei româneşti în cadrul expoziţiei retrospective de artă românească contemporană de la Ateneu: *„Mirea cu o serie de portrete băloase"* şi *„Costin Petrescu aduce un stoc de marfă de cunoscută mediocritate"* (2 ianuarie 1928). Uneori critica acerbă împotriva acestora îi dă o stare de amărăciune şi tristeţe comunicată pe un ton resemnat cititorilor *„atîtea mizerii materiale şi sufleteşti fac dureroasă critica şi nu teama de noi duşmănii ne opreşte de a scrie despre aceşti pseudo-artişti, căci inutilitatea gestului nostru care nu poate schimba nimic-nu poate da talent oricît ar dori"* (10 februarie 1928).

În schimb asupra creaţiei artiştilor valoroşi pledează pentru o critică exigentă întrucît *„pictura noastră contemporană a ajuns pe Andreescu şi Grigorescu. Avem astăzi o seamă de personalităţi al căror talent produce capodopere"* (3 noiembrie 1929).

De aceea este foarte critic cu creaţia lui Paciurea căruia, ca şi în cazul lui Brâncuşi, îi recunoaşte valoarea şi aportul deosebit în sculptura românească, dar unele lucrări în special himerele, *„fantezii plastice"*, nu crede că răspund exigenţelor artistice (13 aprilie 1928, 8 noiembrie 1929 şi „Dimineaţa", 5 aprilie 1930).

Poziţia lui de a critica imparţial artişti talentaţi şi de a omite să critice pe cei netalentaţi nu a fost dintre cele mai juste, întrucît i-a defavorizat pe cei din prima categorie favorizîndu-i pe ceilalţi care s-au bucurat de laudele nemeritate din partea cronicarilor adulatori, a avut o tactică neînţeleasă în întregime de publicul cititor.

O SCRISOARE INEDITĂ A LUI VASILE ALECSANDRI

ILEANA ENE

Puține sînt documentele privitoare la viața și activitatea lui V. Alecsandri din anul 1883. Se cunoaște faptul că încheia în ianuarie 1883, actul al II-lea al „comediei antice în trei acte" *Horațiu* sau *Fîntîna Blanduziei*, urmat imediat și de cel de-al treilea. Semnificația piesei a fost relevată atunci de Hașdeu, Odobescu și Ollănescu-Ascanio. Toți au recunoscut în Horațiu pe Alecsandri. Totodată prin *Fîntîna Blanduziei* mărturisește, indirect, profundul dezgust pe care-l simțea poetul pentru politicianismul contemporan lui, cu care nu se împăca de fel. Scrisoarea ce o comunicăm astăzi, adresată lui Lascăr Rosetti, continuă să fie plină de înțepături la adresa reprezentanților puterii: *„Anul 1883 mai are cîteva zile de viață... se duce din astă lume întovărășit de blăstemurile celor ce au suferit și de binecuvîntările celor ce au prosperat în cursul lui, precum: deputați aleși în ultimele alegeri, casieri neprinși însă cu mîna-n sac, și alte lighioi aejusdem farinae"*. Tot în aceeași perioadă îi scria și lui Ion Ghica cu aceeași tristețe și revoltă despre josnicia politicianismului românesc, pe cînd scria la comedia sa antică: *„E o fericită diversiune de la neroziile secolului nostru"*. Cît privește obiceiurile otomane înrădăcinate în structurile vieții sociale și politice ale țării, la baza cărora se afla „sfîntul bacșiș", sînt satirizate cu aceeași virulență cunoscută din scrierile sale ce-au îmbogățit literatura noastră. Scrierea în vreo patru săptămîni a *Fîntînei Blanduziei* trebuie să-i fi adus mare mulțumire sufletească. Dar ea va fi curmată curînd de aflarea unei vești foarte grave: îmbolnăvirea fratelui său, Iancu, de o boală incurabilă. Eforturile de a-i susține moralul pe orice căi, de a-i dovedi dragostea și înțelegerea sa nu și le precupețește. În mai pornește într-o călătorie în străinătate. Vizitează Neuwied, Coblenz, valea Rinului, Olanda, Londra, Parisul și Aix-les-Bains. Cînd revine în țară, află de vestea îngrozitoare a bolii lui Eminescu. Conferința ce-o va ține la Ateneu, la 14 octombrie, va avea ca subiect rolul poetului în țară, reliefînd în același timp talentul puternic al lui Eminescu, după cum au consemnat ziarele vremii.

La 20 octombrie, poetul se retrăgea din nou la Mircești. Veștile din țară îi parvin prin scrisorile prietenilor. Aflînd de la Titu Maiorescu despre pregătirea publicării volumului de *Poezii* al lui Eminescu, găsea că această *„idee e bună și patriotică"*, declarînd că acesta e *„unul din adevărații poeți ai României"*, adăugînd că: *„Natura a fost nedreaptă în privirea lui"*. Fiica îi *procura* și ea necazuri. Se despărțea și de cel de-al doilea soț. Cam acestea ar fi știrile despre Alecsandri în ceea ce privește anul 1883. Din scrisoarea pe care o comunicăm, inedită, aflată în arhiva Lascăr Rosetti de la Biblioteca Academiei Române, alături de altele, consemnăm interesul arătat de poet pentru „Revista Lumei Latine", ce apărea la Paris, sub direcția baronului de Tourtoulon, unul din reprezentanții Societății pentru studierea limbilor romanice. În călătoria ce-o făcuse în vara anului 1882 în provinciile din sudul Franței, se întîlnise cu toate notabilitățile literare din Provența, din Languedoc, unde propăvăduise cu multă căldură ideea panlatinismului în dezacord cu panslavismul și cu pangermanismul ce se constituise în Europa cu forțe amenințătoare. Ideea lui Alecsandri exprimată într-o altă scrisoare inedită, datată 6 decembrie 1882, a fost preluată ca o făclie vie, luminoasă de amicii săi Felibri, precum poetul

Mistral, Roumavillo, baronul de Tourtoulon, contele de Toulouse Lautrec. Baronul Tourtoulon a decis să fondeze „Revue du Monde Latin" asemănător, „Revue du Deux Mondes". Ea urma să apară lunar şi, despre importanţa ei, poetul îi vas crie amicului său nenumărate scrisori în care îl roagă să-i procure abonamente şi colaborări. Redăm un pasaj din scrisoarea datată 6 decembrie 1882: *„Spre a ajunge la acest rezultat s-au decis a se institui comitete de ţatronagiu prin oraşele noastre cu îndatorire pentru ele de a recomanda Revista şi de a-i căpăta abonaţi"*. Interesant ar fi să cercetăm pe viitor dacă revista şi-a găsit cititori şi colaboratori români, mai ales că iniţiativa venea de la Alecsandri. În orice caz, despre această activitate de popularizare a revistei, de interesul arătat în ţara noastră nu se ştie nimic. De aceea rugămintea pe care i-o face poetul, după un an reconfirmă atenţia ce i-o acordă: *„vin să te rog ca să expediesci prin poştă la adresa biuroului Revistei „Lumei Latine", Rue de Mesierss Nr. 6 — Paris, banii adunaţi de la abonaţii ce ai avut bunătate a face acestei importante publicaţii"* (subl. n.). Continuă cu aceeaşi grijă de prieten să-i propună colaborarea la revistă. Ne întrebăm dacă cineva dintre istoricii literari a parcurs revista pentru a vedea colaborările lui Alecsandri, dacă există sau nu. În tot cazul, toţi biografii scriitorului trec sub tăcere acest capitol, fapt ce ne îndreptăţeşte să credem că nu au ştiut de ea. Alte pete albe din biografie vor dispare o dată cu ştirea mărturisirilor lecturilor pe care le face. Se cunoaşte extrem de puţin în această chestiune: *„Mă mai ocup şi cu studiul vieţii şi a scrierilor lui Ovid, care din strălucirile Romei a fost exilat la Tomis (adică la Kinstinge), unde a şi murit de nostalgie. Această poetică imagine cere să scrii o tragedie, sau mai modest grăind, o dramă în versuri. Vezi că ne mai fiindu-mi ertat a mă adăpa la isvorul plăcerilor timpului actual, m-am afundat în vechimea secolilor trecuţi şi după ce m-am legat de Horaţiu acum vreau să mă leg şi de Ovid"*. Dorinţa sa de a scrie o nouă piesă, *Ovidiu*, rămîne numai în planurile de viitor, fără ca să se realizeze. Lecturile, însă, din opera lui Ovidiu îi umplu sufletul şi constituie îndemnuri şi sugestii pentru reflecţiile despre viaţă pe care ni le face cunoscute prin scrisorile publicate către Ion Ghica şi cele nepublicate, către Lascăr Rosetti. Soarta lui Ovidiu exilat la Tomis era o fulgurare similară cu soarta lui de autoexilat la Mircești. Se simţea ca o navă la mal: *„Eu şed cuminte în casă, răsfoind la gura sobii albumul suvenirilor mele de călător retras acum la mal"*. Deşi ar fi dorit să scrie o dramă în versuri, vibraţia spirituală, tinerească, care să-i înflăcăreze imaginaţia îi obosise. Se afla cu cîţiva ani înainte de a închide ochii. Acele cuvinte de adîncă pioşenie, rostite în încheierea scrisorii: *„Fie-le ţărîna uşoară şi memoria neperitoare"* la adresa lui Horaţiu şi Ovidiu, i se cuvin bardului de la Mircești, astăzi cînd toată suflarea românească îi comemorează cei o sută de ani de la trecerea în nefiinţă.

PAPAU — O PLANTĂ EXOTICĂ ACLIMATIZATĂ ÎN ZONA SEBEȘULUI

MARIA RĂULEA

De aproape optzeci de ani, în comuna Pianu de Sus, județul Alba, la aproximativ 20 km de orașul Sebeș-Alba, a fost adusă din Statele Unite ale Americii o plantă pomicolă într-un ghiveci, care, plantată, s-a aclimatizat, s-a dezvoltat și a fructificat an de an. Numele popular al plantei este Paupau (Papau).

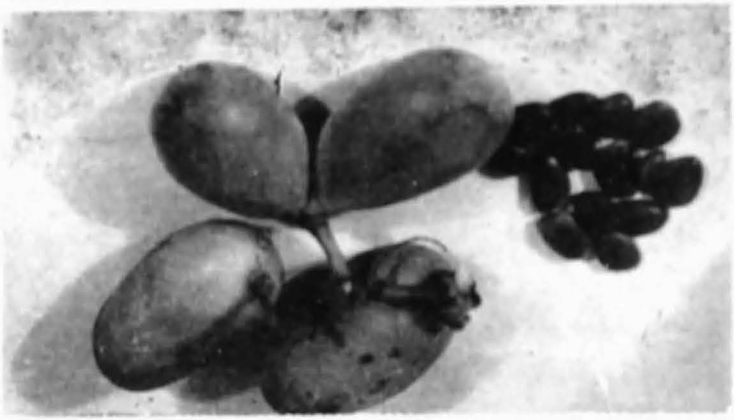
Un lăstar provenit din rădăcini (drajon), crescut sub pom, a fost transplantat de un cetățean (Stancu Valer), în grădina sa, încă înainte de război. Tînăra plantă transplantată de acesta, datorită unui ger tîrziu, a degerat și partea aeriană a pierit, dar din partea subterană s-a regenerat, crescînd alți trei lăstari care formează trei tulpini viguroase, aproape la fel, doar una este ceva mai groasă și mai înaltă.

Primul exemplar, plantă maternă, este mai umbrit și nu depășește pe progenitura sa decît cu vreun metru în înălțime. Amîndouă plantele de papau crescute aici sînt înalte de 5—6 m și cu tulpina groasă, la 1,3 m de la sol, de 8—10 cm diametru, ramificate abundent și cu frunziș bogat, cu frunzele mari, întregi, pieloase, ceea ce le dă aspect de arboraș frumos, decorativ, pe lîngă valoarea productivă de fructe.

În anul 1976, luna mai, am început studierea plantei, aducînd în parcul muzeului Sebeș-Alba un puiet obținut prin drajonare, an în care nu s-a produs nici o modificare. În această perioadă m-am informat despre caracterele botanice, deplasîndu-mă la fața locului, documentîndu-mă asupra solului și microclimatului. Microclimatul zonei Pianu de Sus este alcătuit din dealuri modeste, văi adăpostite, sol brun roșcat de pădure, clima temperat-umedă, lipsită de curenți reci de aer.

Caractere botanice: Planta studiată-popular Papau, determinată de prof. dr. doc. Iuliu Moraiu, București, în anul 1973, este *Asimina triloba* (L), Dunal, din familia Annonaceae, înrudită de aproape cu magnoliaceele. Rădăcina este lemnoasă, ramificată, ca întindere corespunde proiecției coroanei, cu tendințe de drajonare. Tulpina este înaltă de 5—6 m, groasă peste 10 cm la 1 metru de la sol, bogat ramificată. Frunzele sînt mari, întregi, pieloase și caduce. Floarea este de tipul 3, cu un ovar superior, avînd un număr variabil de carpele (de la șase în sus), număr de care depinde și numărul fructelor. Florile au un penduncul scurt, puternic, prevăzut, cu perișori abundenți. Interesant este că pe toată suprafața ovarului este un număr nelimitat de stamine, cu filament foarte scurt și antere globuloase. Inițial florile au culoarea verde-aurie, la maturitate culoarea petalelor este maro-vișinie, cu nervațiune bogată și evidentă. Sepalele, în număr de trei, au culoarea verde-pal. Polenizarea se face prin insecte, în special diptere, care sînt atrase de mirosul și culoarea florilor.

Fructul. Gineceul florii este format din numeroase carpele, în cadrul aceleiași flori se dezvoltă numeroase fructe, deci fructul plantei este policarpigen, se abate de la caracterizarea grupei din care face parte, fiind o melonidă, avînd caracteristicile specifice castravetelui. Fructul are diferite forme (cordiformă, rotundă, pișcot etc. prezentînd o culoare verde-gălbui, cu o coajă subțire, foarte parfumată, avînd mirosul de Ananas, Monstera, Mango, Banan (Musa) sau parcă mai



Fructe și semințe de Papau

apropiat, cu pepenele nostru galben, îndeosebi varietatea ananas. Pulpa fructului la maturitate este de culoare gălbuie, foarte dulce, aromată, bogată în vitamine și în special vitamina C, de consistență untoasă.

Semințele sînt de formă și mărime variabilă, de culoare maronie și aspect pielos, prezentînd un înveliș extern membranos. Numărul semințelor variază cu mărimea fructului.

Înmulțirea se face prin puieți, obținuți din drojoni și, în urma observațiilor mele, și prin semințe.

Cultivarea lui necesită teren adăpostit, protejat, microclimat blînd, sol îmbunătățit cu îngrășăminte potasice administrate în timpul iernii.

Tehnica culturii este simplă, nu impune lucrări de întreținere speciale, singura lucrare necesară fiind menținerea solului afînat, prin prașile la suprafață și irigarea în caz de secetă.

În anul 1977, deci după un an de stagnare totală, au început să-i apară primele ramificații, crescînd 0,5 m anual. Creșterea a fost aproape uniformă în fiecare an, ajungînd în anul 1985 la 2,25 m înălțime, an în care a intrat pe rod (al 8-lea an de la plantare).

Primele flori au apărut în ziua de 1 aprilie 1985. Evoluția înfloritului a fost oprită 20 de zile din cauza gerului. La creșterea temperaturii între 18—20 grade C, s-au deschis toți mugurii florali, timp de 7 zile, perioadă în care a avut loc polenizarea și fecundația, astfel încît, la

Pomul exotic Asimina triloba (Papau)

10 mai, toate petalele au fost scuturate, făcîndu-și apariția primele fructe.

Numărul florilor în primul an de rodire a fost de 84, iar fructele rezultate în număr de 430. Interesant este faptul că dintr-o singură floare rezultă 2—9 sau 13 fructe, prinse de o singură codiță. La

coacere, fructele au dimensiuni diferite, în raport cu numărul celor prinse la un loc. Fructele se coc în septembrie și ajung la o greutate cuprinsă între 40—120 grame. Lungimea fructelor variază între 5 și 15 cm, iar grosimea între 5—10 cm. În al doilea an pe rod (1986), numărul florilor a fost de 170, deci dublu față de anul anterior cu predominanță în etajul inferior.

În anul 1987, numărul de flori s-a dublat față de al doilea an pe rod și triplat față de primul an pe rod, ajungînd la circa 340 flori, iar etajul superior a fost mai bogat în flori decît etajul inferior. Prima floare a apărut în 5 aprilie 1987, explozia florală totală avînd loc între 18 și 20 aprilie, ultima floare scuturîndu-și petalele în 5 mai, din cauza temperaturii scăzute (15—16 grade C). După circa 10 zile apar primele smocuri de frunze, avînd o dispoziție de protecție a florilor.

Fructele, în faza de formare, au ajuns la un număr de 1000. Din cauza diferențelor bruște de temperatură (15 grade C, alternînd cu 38 grade C), fructele au căzut în număr de peste 800, cînd aveau dimensiunile de 3 cm, lungime și 2 mm, grosime, ajungînd la maturitate un număr de aproximativ 200 fructe.

În anul 1988, portul plantei a ajuns la o înălțime de peste 5 m, deci apropiat de cel al plantei mame, care are o vîrstă de aproximativ 80 de ani.

Așa cum am menționat, planta nu suportă extreme continentale exagerate, ceea ce a făcut ca și în acest an numărul de fructe să se reducă prin cădere la 250 de bucăți.

În urma observațiilor făcute asupra plantei și a condițiilor de mediu, am constatat următoarele:

1. După 11 ani de la plantare, drajonii sînt în număr de 2—4 și continuă să apară în fiecare an din ce în ce mai mulți putînd fi folosiți pentru o nouă cultură.

2. Butașii de drajoni înrădăcinează.

3. Planta se înmulțește și prin semințe, dar durează circa 6—8 luni.

4. Planta poate fi altoită pe gutui tînăr obținut tot din drajoni. Ramurile altoite continuă să vegeteze și să se dezvolte normal, avînd caracterele speciei de plante *Asimina triloba*.

5. Condițiile favorabile de mediu (teren adăpostit, ferit de curenți reci de aer, expoziție sudică, teren întreținut și îngrășat iarna cu cenușă) au determinat o creștere rapidă, depășind valorile morfologice ale plantei inițiale. Administrînd potasiu sub forma de cenușă, planta a devenit mai rezistentă la ger, cădere și chiar la atacuri de dăunători (aphidae).

6. Perspectivele pomului Papau sînt evidente, planta va putea fi cultivată și la noi în țară pe zone mai extinse. Pomul promite să fie valoros, producător, de fructe bogate în substanțe zaharate și vitamine. Producția anuală în medie poate fi de aproximativ 20—25 kg/plantă.

Pentru o eventuală cultură intensivă propunem plantarea la o distanță de 4 m/4 m, caz în care producția va putea fi evaluată la aproximativ 10 000 — 15 000 kg la hectar.

CERCETĂRI MUZEALE REFERITOARE LA ETNOIATRIA ROMÂNEASCĂ. REMEDII HOMEOPATICE VEGETALE FOLOSITE ÎN MEDICINA POPULARĂ

dr. CONSTANTIN DRĂGULESCU

Etnoiatria românească este o temă permanentă de cercetare muzeală. Desfăşurînd o amplă muncă în acest sens, am acumulat o serie de date care atestă că poporul român a practicat din vechime unele principii ale homeopatiei. Facem această afirmaţie pe baza celor peste 50 de specii de plante, menţionate în lucrare, folosite de ţăranul român pentru vindecarea unui număr de aproximativ 70 de afecţiuni.

Homeopatia, concepţie medicală dezvoltată de Ch. Fr. Samuel Hahnemann (1755—1843), are la bază principiul similitudinii care precizează că o afecţiune sau alta se vindecă prin, sau cu ceva asemănător agentului care a provocat-o („similia similibus curentur"), spre deosebire de doctrina alopată care susţine că boala trebuie tratată cu contrariul a ceea ce a declanşat-o („contraria contrariis curentur"). Al doilea principiu al homeopatiei subliniază că cu cît sînt dozele mai mici, respectiv diluţiile mai mari, cu atît mai activ este medicamentul administrat. Diluţiile pot fi decimale (D_1, D_2, D_3...) sau centezimale (D_1, C_2, C_3...) şi se obţin în cele mai multe cazuri dintr-un macerat alcoolic de plantă ori organ, ţesut etc. de plantă sau animal numit tinctură-mamă (T.M.). Pentru a fi mai active, diluţiile sînt „dinamizate" prin agitare mecanică, aceasta constituind cel de-al treilea principiu al medicinii homeopate. În sfîrşit, al patrulea principiu fundamental al acestei doctrine este principiul integralist care ţine seama de bolnav în totalitatea sa, de starea sănătăţii tuturor organelor pentru a vindeca unul dintre ele, acordînd o atenţie deosebită, în acelaşi timp, individualităţii fiecărui bolnav în parte. În concluzie, ideea centrală a acestei concepţii medicale teoretizată de Hahnemann în 1810 este următoarea: o substanţă, care, administrată unui individ sănătos în doze ponderabile, determină simptomele unei anumite boli, în doze foarte mici sau infinitezimale, poate vindeca acea boală la un individ suferind. Dar, desigur, nu Hahnemann a fost iniţiatorul acestei practici medicale. Tratamente homeopatice se practicau şi în antichitate. Hipocrat (cca 460—375 î.e.n.) clasifica bolile în trei categorii distincte: unele care se vindecă de la sine (singure), altele care se tratează cu contrariul a ceea ce le-a provocat şi altele pentru care leacul este tocmai răul care le-a generat, deci principiul similitudinii ce stă la baza tratamentelor homeopatice. Tot el se opunea abuzului de medicamente, avînd probabil în vedere şi faptul că multe dintre ele erau cu un grad mai mare sau mai mic de toxicitate, aşadar principiul dozelor mici. Apoi Hipocrat dădea o mare atenţie individualizării tratamentului în raport cu simptomatologia fiecărui caz (afirmînd chiar că nu există boli, ci bolnavi), fiind în acelaşi timp un adept al medicinii integraliste (C. Bart, 1974). Un exemplu de tratament homeopatic îl găsim în aforismul 7, cartea a II-a, din amintita lucrare: *„Corpurile slăbite de mult timp trebuie să fie remontate pe încetul, iar cele* (slăbite) *în scurt interval, în scurt* (interval) *să fie alimentate"*. Un şi mai bun exemplu ni-l oferă Theophrast (370—286 î.e.n.), părintele botanicii, care arată că seminţele de spinz *(Helleborus)* sînt un antidot al intoxicării cu spinz (C. Bart, *op. cit.*). Constatarea empirică după care substanţele care provoacă răul îl pot şi vindeca era cu siguranţă cunoscută de toate sau mai multe dintre popoarele antice, perpetuată fiind şi în evul mediu (semnalată fiind şi în operele medicale ale lui Avicena şi Paracelsus).

Poporul român a practicat de-a lungul veacurilor și homeopatia. Cunoștințele de bază le-a moștenit din antichitate, de la strămoșii geto-daci și romani buni cunoscători, și unii și alții, ai plantelor medicinale. Stau mărturie, între altele, lucrările lui Dioscorides și Pseudo-Apuleius în care sînt prezentate, pe lîngă denumirile grecești și latine, și circa 50 de sinonime dacice ale plantelor medicinale descrise. Din cele 34 specii identificate, ce au numiri dacice, 13 fac parte astăzi din „materia medica" homeopată, majoritatea fiind mai mult sau mai puțin toxice (ex. *Arum, Bryonia, Chelidonium, Colocynthis, Conium, Helleborus, Hyosciamus, Iris, Ranunculus*). Desigur, aceste plante n-au putut fi utilizate decît în doze homeopatice. În al doilea rînd, aproape toate aceste specii sînt ori au fost întrebuințate de țăranii români pe principiul similitudinii (a se vedea în continuare la enumerarea remediilor), ceea ce s-ar putea explica printr-o perpetuare a cunoștințelor medicale ale geto-dacilor. În plus, strămoșii noștri practicau și o medicină integralistă, care s-a înscris foarte bine în concepția homeopată, fiind unul dintre principiile ei de bază. Iată cuvintele lui Platon *(Dialoguri*, ed. 1968) atribuite unui medic trac: „... *numai că Zalmoxis*, adăugă el, *regele nostru, care este zeu, mai spune că așa cum nu trebuie să încerci a vindeca ochii fără să vindeci capul și nici capul fără trup, la fel nici trupul fără de suflet, iar tocmai aceasta e pricina pentru care cele mai multe boli rămîn nevindecate de medicii greci, faptul că ei nu țin seama de întregul a cărui îngrijire ar trebui s-o întreprindă și că, dacă acesta nu se simte bine, este cu neputință ca partea să se simtă bine*". Și continuă: „*Aceasta și este greșala pe care, acum, o săvîrșesc oamenii, că încearcă să devină un fel de medici ai cîte unei părți, fără de cealaltă*". Amintim în acest context și nedumerirea țăranului nostru vis-a-vis de trimiterile la mai mulți medici specialiști, el așteptîndu-se ca unul singur să-i prescrie tratamentul pentru toate afecțiunile de care se plînge.

Cunoștințele din domeniul homeopatiei s-au înmulțit și prin observații ulterioare urmate de analogii între morfologia sau cromatica unor plante sau organe de plante și conformația ori modificările organelor bolnave aparținînd organismului uman și animal. Astfel, florile și sucul (latex-ul) galben al rostopascăi *(Chelidonium majus)* au sugerat utilizarea plantei contra gălbinării (icter), ca și florile de păpădie *(Taraxacum officinale)* și dracilă *(Berberis vulgaris)*. Fructele roșii ale ardeiului iute *(Capsicus annum)* i-au amintit de crușală (hematurie) și s-au folosit ca remediu al acestei boli, mai cu seamă la vite. Florile albe de trifoi *(Trifolium repens)* și crin *(Lilium candidum)* au culoarea asemănătoare scurgerilor cunoscute sub numele de poală albă (leucoree) și au constituit un leac contra acestei boli, după cum „gogoșile" de bujor de munte *(Rhododendron kotschyi)* serveau la tratarea umflăturilor testiculare (ca și rădăcinile tuberizate de aglică — *Filipendula vulgaris*). Sunătoarea sau pojarnița *(Hypericum perforatum)* are frunzele pline de puncte, ceea ce înseamnă, în viziunea populară, că este bună contra erupțiilor de pojar și a altor boli de piele sau că sucul roșietic al plantei ar opri scurgerile de sînge, ca și sîngerul *(Cornus sanguinea)*. Există zeci de astfel de exemple (multe constituind într-adevăr remedii homeopatice) care se bazează pe principiul „similia similibus curentur", sau, cum spune românul, „cui pe cui se scoate". În această concepție se înscrie și tratarea mușcăturilor de șarpe cu apă trecută printr-o piele de șarpe și a celor de lup cu fumigații de păr de lupoaică sau înlăturarea indispozițiilor cauzate de consumarea de prea mult alcool cu un pahar de vin îndoit cu apă ori un păhărel de țuică (băut la sculare). Că țăranul român a practicat homeopatia o demonstrează nu numai remediile la care ne-am referit, ci și modul în care doza unele medicamente. Se spune în popor „leacul nu-i cu sacul" sau „ce-i prea mult nu-i sănătos" (afirmație întîlnită și la Hipocrat). Leacurile populare (și mai ales infuziile și decocturile) sînt în general sub concentrația indicată de fitoterapia cultă. Aceasta nu numai dintr-un spirit de economie, ci și rezultat al faptului că noțiunea de leac înseamnă, probabil, inițial (ca și grecescul „pharmakon") nu numai

medicament, ci și otravă. Astfel, unele medicamente se dădeau în diluții foarte mari (ex. apă curată trecută prin piele de șarpe sau tulpini fistuloase de ceapă sau soc ori apă „rătăcită" în scorburi de fag și alți arbori). Altele se administrau cu picătura (ex. două-trei picături de suc de ceapă, usturoi sau rută). Din majoritatea maceratelor (făcute cel mai adesea cu rachiu, rachiu și miere sau vin și miere) se recomandă a se lua numai o linguriță (dimineața pe nemîncate). Dar, în multe cazuri, cunoscîndu-se toxicitatea plantelor sau gustul lor rău, se indica luarea porției de macerat amestecat bine într-un pahar sau cană cu apă (ex. *Bryonia, Helleborus, Symphytum* ș.a.). Se realiza astfel cea de a doua diluție cvasidecimală, prima obținîndu-se la prepararea maceratului, respectiv a tincturii mame. Mai mult, este consemnată chiar și practica realizării „diluțiilor" succesive. Iată cum o redă V. Bianu (1910) și după el V. Butură (1979): *„În ținutul Botoșanilor, pentru pîntecărie cu sînge, se lua o măciulie (de ciumăfaie* — Datura stramonium), *care are mai multe despărțituri cu semințe negre, se lua sămînța dintr-o despărțitură, se ardea, se făcea praf care se împărțea în 9 părți, din care 9 se aruncău, iar cea rămasă se împărțea în 8 luîndu-se în 3 dimineți cu puțin rachiu"*.

Desigur, cercetări orientate în acest sens vor putea scoate la lumină multe alte dovezi și amănunte privitoare la medicina homeopatică practicată de țăranii români. Considerăm, însă, că cele semnalate de noi și îndeosebi lista de remedii homeopatice care urmează sînt convingătoare și suficiente pentru a acoperi afirmațiile noastre de pînă acum. La prezentarea fiecărui remediu, respectiv plantă, sînt redate mai întîi afecțiunile în care recomandă medicii homeopați specia respectivă (ap. Gh. Bungetzianu, P. Chirilă, 1983, M. Neagu Basarab, 1984 și Maria Chirilă, P.Chirilă 1985), iar apoi utilizările cunoscute în medicina populară românească, indicîndu-se la fiecare sursa informației.

Aconitum (omag). Afecțiuni ale căilor respiratorii superioare (laringită, bronșită), nevralgii faciale, sciatică, lumbago etc. (și medicina alopată utilizează planta în aceleași boli, mai puțin ultimele două, administrînd însă doze mici, apropiate de cele homeopate). În unele sate s-a folosit în tratarea tusei și diverselor nevralgii (V. Butură, 1979). În cele mai multe zone a fost, însă, un remediu contra reumatismului, utilizîndu-se maceratul în rachiu de drojdie (N. Leon, 1903).

Aesculus (castan porcesc). Hemoroizi cu prurit și durere ce iradiază spre regiunea sacro-lombară, constipație, varice etc. Fructele (castanele), ramurile tinere și scoarța s-au întrebuințat contra trînjilor (hemoroizilor) (V. Butură, loc. cit.). Castanele pisate sau tăiate mărunt și plămădite (macerate) în spirt denaturat, ori fierte în apă sînt și astăzi un remediu în reumatism, fiind amintit mai întîi de Al Borza și V Butură (1938). În același scop se folosesc florile macerate în petrol, făcîndu-se apoi frecții (G. Ilieș, G. Rácz, 1960, V. Butură, 1979). Interesant este că sticla cu maceratul se păstra timp de 3 săptămîni (pînă la utilizare) în pămînt, adică la loc întunecos, așa cum presciu medicii homeopați. Și în Țara Oltului, din 3 flori de castan și un litru de petrol se obține un macerat cu care se ungeau varicele de la picioare (C. Drăgulescu, mas.).

Allium cepa (ceapă). Nevralgii, laringotraheită, rinite de diferite etiologii, gripă, otită, colici etc.

A fost și este întrebuințată pentru calmarea durerilor de urechi, gît și abdominale, respectiv în tratarea năjitului, tusei și gîlcilor, mătricei (colici intestinali) herniei, indigestiei, dureri de stomac ș.a. (N. Leon, loc. cit., Gr. Grigoriu-Rigo, 1907, V. Păcală, 1915, I. Morariu, 1937, I. Conea, 1940). Se făceau afumături cu ceapă uscată sau se dădeau cîteva picături de suc de ceapă, se bea decoct de ceapă. Extern, se aplicau cataplasme cu ceapă coaptă.

Allium sativum (usturoi). Iritații ale mucoaselor respiratorii și digestive. Obișnuit se folosea sub formă de mujdei în stări gripale, indigestii, dureri abdominale etc. (V. Butură, loc. cit.). Contra tusei, se ungeau tălpile cu usturoi pisat

(N. Leon, loc. cit.), ca și la ciurmuluială (indigestie), cînd se mai ungeau (frecau) și mîinile și tîmplele cu usturoi (N. Leon, loc. cit.). La dureri de gît se mănîncă usturoi crud sau se freacă locul dureros cu un căţel de usturoi (N. Leon, loc. cit., V. Păcală, loc. cit., V. Foamete, mss). F. Griselini semnalează încă din 1780 întrebuinţarea (în Banat) a maceratului de usturoi în vin sau rachiu contra flatulenţei și colicilor. T. Pamfile (1911) notează folosirea cataplasmelor de usturoi cu ceapă și cînepă pentru calmarea durerilor de stomac la copii.

Aloe (aloe, doctorul căsii). Constipaţie (alopaţii o folosesc în doze de 0,1—0,25 g ca laxativ și 0,25—1 g ca purgativ), hemoroizi (alopaţii o contraindică în această afecţiune), prurit anal, enterocolită, tensiune arterială. Z. Panţu (ap. V. Butură loc. cit.) o aminteşte ca remediu contra veninului (afecţiune digestivă cu eructaţii amare). Interesant că homeopaţii o recomandă tocmai în constipaţiile cu eructaţii amare și dureri abdominale înainte de scaun. În Mărginimea Sibiului maceratul de frunze în vin vechi și miere are multe întrebuinţări, între care și contra constipaţiei și bolilor de stomac și intestine (C. Drăgilescu, mss). Dată prin maşina de tocat carne, planta este, în Ţara Oltului, un leac contra tensiunii și bolilor de inimă, bîndu-se un păhărel de suc (zeamă) pe zi (C. Drăgulescu, mss.).

Arnica (arnică). Insomnii, vertij, cefalee, astenie psihică, posttraume psihice, nevralgii, echimoze, furunculoză, traumatisme, lumbago, sciatică, periartrită scapulo-humerală, laringită, colică intestinală etc. S-a folosit în trecut contra unor maladii nervoase (N. Leon, loc. cit.). Se întrebuinţează și azi la răni, tăieturi și diverse traumatisme (mai ales la animale). Subliniem, însă, că și medicina alopată utilizează planta ca vulnerar. Decoctul de arnică este un remediu contra durerilor reumatice și se aplică, mai cu seamă în nordul Moldovei, sub formă de băi (G. Ilieș, G. Rácz, loc. cit.). Sub formă de gargară a fost utilizată pentru calmarea durerilor de gît (V. Stanciu, 1933, „Flora R.S.S."). Decoctul de frunze și flori era un remediu contra diareei și dizenteriei (N. Leon, loc. cit.), iar rădăcinile macerate în rachiu, contra vătămăturii (dureri abdominale cu crize acute) (V. Stanciu, loc. cit.).

Arum (rodul pămîntului). Laringită acută. În Bihor, ceaiul din frunze, or rădăcina pisată (respectiv tuberul) pusă în lapte se luau contra „înecăturii" (M. Bocșe și colab., 1970).

Belladonna (mătrăguna). Tulburări neurovegetative, epilepsie, delir febril, cefalee, nevralgii faciale, adenită, oreion, orchiepididimită, abcese, laringită, amigdalită, anginâ acută, bronșită, artrită acută, tulburări legate de dentiţie etc. Decoctul de rădăcină (făcut cu apă „neînceputâ") amestecat cu miere se bea contra bolii grele (epilepsie?) (T. Pamfile, loc. cit.). În unele zone, decoctul era leac contra hidrofobiei (N. Leon, loc. cit). Cei care aveau friguri se legau cu frunzele la cap, iar cei ce sufereau de vînturi rele (pareze și paralizii) erau afumaţi cu ele (N. Leon, loc. cit.). Frunzele simple ori unse cu grăsime de gîscă se aplică pe umflături și abcese (N. Leon, loc. cit.). Fumigaţiile cu frunze erau un remediu și contra tusei (A. Gorovei, M. Lupescu, 1915). La Răşinari, mătrăgună fiartă cu miere se lua contra ofticei (V. Păcală, loc. cit.). Sub formă de macerat de rădăcină și băi, s-a folosit și pentru calmarea durerilor reumatice (P. Bártok, 1969) și de măsele (N. Leon, l.c.).

Bellis (bănuţei). Contuzii, fracturi. În unele sate din Ţara Oltului, frunzele se pun (cu salivă) pe vînătăi și răni (C. Drăgulescu, mss.).

Berberis (dracilă). Litiază și colică renală, disurie, colecistită, dischinezie biliară, hepatită, fistulă anală, hemoroizi etc. Fiertura din rădăcini s-a întrebuinţat în boli de rinichi (V. Stanciu, loc. cit.). Decoctul de frunze și scoarţă, ca și cel de fructe este cunoscut în multe regiuni ca un remediu bun contra gălbinării și durerilor de ficat (V. Butură, 1933 V. Stanciu, loc. cit., G. Rácz și colab., 1969). Pe alocuri s-a întrebuinţat și contra constipaţiei (V. Stanciu loc. cit.).

Bryonia (mutătoare). Nevralgii faciale, cervicale, intercostale, cefalee, sciatică,

reumatism acut și cronic, infecții ale căilor respiratorii superioare, bronșită, astm bronșic, pneumonie, gripă, sindroame dispeptice, enterocolită, diaree, boli infecțioase eruptive febrile etc. Rădăcina rasă ori pisată se punea în legături pentru calmarea durerilor de cap (N. Leon, loc. cit., V. Butură, 1979). A fost mult folosită contra reumatismului (A. Gorovei, M. Lupescu, loc. cit., T.Pamfile, loc. cit.), sub formă de cataplasme de rădăcină pisată ori tulpini fierte. Rădăcina coaptă, macerată în rachiu și miere, a avut utilizări și contra durerilor de piept și a „năduşelii" (A. Arvat, 1937), luându-se dimineața cîte o linguriță, în timp ce decoctul se administra contra frigurilor (T. Pamfile, loc. cit., Al. Arvat, loc. cit.) Maceratul în rachiu al rădăcinii, ori cataplasmele de rădăcină rasă au constituit un remediu în tratarea vătămăturii, respectiv afecțiunilor abdominale cu crize acute (T. Pamfile, loc. cit., V. Butură, 1979) și calmarea colicilor intestinali (N. Leon, loc. cit.). Frunzele plantei se aplicau pe piele pentru vindecarea orbaltului (erisipel) (V. Butură, 1936).

Cannabis (cînepă). Blenoragie, orchiepididimită, uretrită etc. Decoctul semințelor s-a folosit în boli venerice (V. Butură, 1979).

Capsicum (ardei). Otită, infecții urinare (cistită, uretrită ș.a.) cu senzație de frig resimțită mai ales de-a lungul coloanei vertebrale. În unele sate din județul Vîlcea, la dureri de urechi se fac fumigații cu ardei iute uscat (C. Drăgulescu, mss). În Țara Oltului, o ciușcă roșie se ține în rachiu 2 săptămîni, apoi se ia cîte un păhărel pe nemîncate contra urinării cu sînge (C. Drăgulescu mss). În unele regiuni ale țării, ardei roșu pisat sau paprică pusă în vin roșu se bea contra frigurilor (S. Liuba, A. Iana, 1892 V. Butură, 1979, N. Leon, loc. cit.).

Chamomilla (mușețel). Insomnii, nevralgii, otită, tulburări în timpul apariției dentiției la copii, enterocolită, colici abdominali, dismenoree, metroragii, avort, dureri la naștere etc. Spălăturile și oblojelile cu ceaiul plantei s-au folosit pentru calmarea durerilor de cap și urechi (G. Elieș, G. Rácz, loc. cit., N. Leon loc. cit., C. Bârcă, D. Strâchinaru, 1972) În multe zone se ținea în gură ori se da intern pentru înlăturarea durerilor de dinți și măsele (N. Leon, loc. cit., G. Elieș, G. Rácz, loc. cit., V. Foamete, mss.). Frecventă este utilizarea în afecțiuni digestive adesea cu colici intestinali și diaree (N. Leon, loc. cit., Al. Arvat, loc. cit., V. Foamete, loc. cit., M. Bocșe și colab., loc. cit., C. Bârcă, D. Strâchinaru, loc. cit. C. Bârcă, C. Gorea, 1972). Noilor născuți li se punea mușețel în scăldătoare pentru a dormi mai bine și a fi sănătoși (V. Butură, 1979), (medicii homeopați îl recomandă și ei în primul rînd copiilor agitați, plîngăcioși, capricioși, cu nervozitate exagerată). Ceaiul era întrebuințat de femei pentru ușurarea nașterilor, calmarea durerilor nașterii și diverse afecțiuni genitale (N. Leon, loc. cit., A. Gorovei, M. Lupescu, loc. cit., Al. Arvat, loc. cit.).

Chelidonium (rostopască, negelariță). Prurit, acnee, diaree, hepatită, colecistită dischinezie biliară etc. (și medicina alopată o folosește în afecțiuni hepatice). Latex-ul sau decoctul plantei se folosește extrem în diverse afecțiuni ale pielii (negei, pecingine, mătreață, bube dulci, furuncule, coșuri și diverse răni) (S. Fl. Marian, 1884, N. Leon, loc. cit. V. Păcală, loc. cit. C. Drăgulescu, mss). Intern, maceratul în rachiu s-a administrat contra vătămăturii (dureri în abodomen) bolilor de ficat și îndeosebi hepatitei (S. Fl. Marian, 1884, N. Leon, loc. cit. V. Butură, 1943, M. Bocșe și colab., loc. cit., C. Drăgulescu, mss.).

Colchicum (brînduș de toamnă) Artrită, gută (în ultima afecțiune o recomandă și alopații) ș.a. În popor a fost semnalată utilizarea plantei contra reumatismului (G. Crăiniceanu, 1890).

Conium (cucută). Traumatisme, constipație, tumori în sfera genitală, dismenoree ș.a. Oblojelile cu frunze erau apreciate în popor pentru efectul lor calmant, fiind utilizate mai ales la abcese, mușcături de animale și diverse boli de piele (N. Leon, loc. cit. V. Butură, 1979). Extern, legăturile de cucută și băile cu decoctul ei s-au întrebuințat în tratarea

hemoroizilor, durerilor abdominale, vătămăturii și bolilor „femeiești" (M. Băcescu, 1934, V. Butură, 1943, P. Bártok, 969).

Dulcamara (lăsnicioară). Nevralgii și pareze faciale, adenite, eczeme, urticarie (la frig), reumatism cronic degenerativ, enurezis (incontinență urinară), enterocolită etc. Decoctul fructelor s-a folosit în paralizii („Flora R.S.R."). Frunzele și sucul din fructe, extern, constituiau remedii în tratarea bubei rele și dalacului (antrax), precum și al uimelor (adenite) (V. Bianu, 1910, Al. Arvat, loc. cit., N. Leon loc. cit.). F. Griselini (1780) semnalează utilizarea prafului de fructe sau din întreaga plantă (luat intern cu puțin rachiu) în tratamentul bolilor cronice și disperate (între care se poate înscrie și reumatismul cronic degenerativ și unele paralizii). „Flora R.S.R." amintește și proprietățile antireumatice ale acestei specii. Tot acolo se menționează utilizarea decoctului de fructe contra unor boli ale vezicii urinare (în medicina populară). Fiartă în rachiu sau vin, planta s-a dat și celor cu dureri abdominale (S. Fl. Marian, 1879, Al. Arvat, loc. cit.)

Euphrasia (bureniță de ochi). Conjunctivită, cheratită, rinosinuzită, laringită etc. Așa cum indică diversele denumiri populare (floare de ochi, buruniță pentru durere de ochi), planta este întrebuințată în multe zone pentru tratarea diferitelor afecțiuni oculare. Contra durerilor de cap se bea decoctul, iar cu tulpinile se fac legături (V. Butură, 1936). Sporadic, decoctul s-a folosit și pentru calmarea tusei (C. Drăgulescu, mss.).

Helianthus (floarea soarelui). Malarie, cu hipertrofia splinei. Florile se fierbeau cu dumbăț *(Teucrium chamaedrys)* ori cu lemnul Domnului *(Artemisia abrotanum)* și buruieni de rast *(Lepidium ruderale)* și se lua decoctul contra friguri și inflamației splinei (rastului) (Al. Arvat, 1937, T. Pamfile, loc. cit.).

Helleborus (spînz). Meningoencefalită, accident vascular cerebral, nefrită, gripă etc. La Rășinari s-a utilizat în tratarea „năbăuciei" la animale (V. Păcală, loc. cit.). Același autor citează folosirea macerațului de spînz în „oprirea udului" (retenție urinară). Sub formă de cataplasme planta este indicată în tratarea răcelii (V. Păcală, loc. cit., C. Drăgulescu, mss.) prin care se înțelege atît reumatism, cît și gripă.

Hyosciamus (măselariță). Insomnii. Din mai multe indicații homeopatice ale acestei plante poporul nostru o folosește (în Dobrogea) numai în tratarea insomniilor la copii, cărora li se fac băi cu măselariță (N. Leon, loc. cit.).

Hypericum (sunătoare, pojarniță). Astm, nevralgii posttraumatice, colică nefritică etc. Atît în Mărginimea Sibiului și Țara Oltului, cît și în alte regiuni ale țării, ceaiul a fost și este un remediu contra nădufului (astmului) și tusei (N. Leon, loc. cit., V. Butură, 1979, C. Drăgulescu, mss.). Ceaiul și maceratul în rachiu, sînt recomandate în calmarea durerilor de mitră, vătămătură (hernie), stomac, lumbago ș.a. (V. Bianu, loc. cit., P. Bártok, loc. cit. V. Foamete, mss.). Infuzia a avut și are întrebuințări și în diverse afecțiuni ale rinichilor (V. Foamete, loc. cit., V. Butură, 1979, C. Drăgulescu ms.). Menționăm că și medicina alopată indică planta în afecțiuni renale, grație proprietăților ei diuretice.

Lappa major (brustur). Dureri reumatoide, erupții umede și supurante etc. Frunzele umezite cu oțet, unse cu smîntînă sau pălite (călite) la foc se aplică pe locurile dureroase (dureri de șale, junghiuri, dureri reumatice) (Gr. Grigoriu-Rigo, 1907). Se foloseau și pentru vindecarea bubelor, buboaielor, bubei negre (antrax), rohiilor (eczeme) și a diverselor erupții ale pielii (pe alocuri fiind utilizată fiertura de rădăcină) (N. Leon, loc. cit., V. Păcală, loc. cit., Francisca Lutz, 1939 V. Butură, 1979).

Lilium (crin). Malpoziții uterine, prolaps uterin, fibrom uterin, tulburări de menopauză, leucoree ș.a. Medicina homeopată se referă la *Lilium tigrinum*, cultivat la noi în grădini. Această specie ornamentală, intrată destul de recent în grădinile țărănești, este foarte puțin utilizată în medicina populară românească. La Săvăstreni (județul Brașov), unde se numește crin pistriț, maceratul de floare în rachiu se ia contra durerilor

abdominale la femei (C. Drăgulescu, ms.). Mai frecvent se apelează însă la crinul alb *(Lilium candidum)* al cărui ceai de flori se bea contra poalei albe (leucoree) (G. Bujorean, 1936) și crinul de pădure *(Lilium martagon)*, care este cotat ca un regulator al tulburărilor ciclului menstrual („Flora R.S.R.").

Lycopodium (pedicuță). Constipație, hemoroizi, afecțiuni hepato-biliare (hepatită, dischinezie biliară), litiază urinară, reumatism cronic degenerativ, parazitoze etc. Decoctul plantei se lua în constipație, fiind purgativ (V. Stanciu, loc. cit.). În boli de ficat și de vezică biliară, se fierbea cu ghințură *(Gentiana)* și anghinare *(Cynara scolymus)*, iar decoctul se amesteca cu miere (M. Bocșe și colab., loc. cit.). Decoctul sporilor în vin, ca și fiertura tulpinilor, se bea în calculoză renală și vezicală și alte boli de rinichi (V. Stanciu, loc. cit., M. Bocșe și colab. loc. cit.). Decoctul plantei se lua intern sau se folosea la băi contra reumatismului, a durerilor de șale și pocelii prin care se înțelege slăbirea puterii din picioare și mîini (V. Butură, 1933). Unii se afumau cu tulpinile plantei, alții se încingeau cu ele (V. Butură, loc. cit.). În Țara Oltului, în lumbago (numit popular șoldină) se utilizează *Lycopodium selago*, numită chiar șoldină (V. Butură, 1945, C. Drăgulescu, mss.). Tot ea se folosește și în tratarea rîiei la animale, în localitatea Recea de lîngă Făgăraș (B. P. Hașdeu, mss.), întrebuințare semnalată și pentru *Lycopodium clavatum* din alte zone ale țării, de către N. Leon (1903) și V. Butură (1979).

Melilotus (sulfină). Tulburări psihice cu anxietate, congestie cerebrală etc. Sulfina albă a servit, în împrejurimile Bîrladului, la tratarea celor „speriați", care erau supuși la fumigații de tulpini uscate (B. P. Hașdeu, mss.), în timp ce sulfina galbenă este recomandată contra durerilor de cap (băi sau legături locale cu tulpini verzi) (B. P. Hașdeu, ms., Al. Arvat, loc. cit.). În județul Vaslui, ceaiul din flori se bea contra insomniilor și diverselor tulburări neuropsihice (C. Bîrcă, C. Gorea, loc. cit.).

Menyanthes (trifoi amar). Febră în termitentă cu predominarea frigului ș.a. Fiertura de flori și frunze s-a folosit contra frigurilor (V. Butură, 1979).

Mezereum (tulichină). Nevralgii faciale, dentare, intercostale, osteită, dureri osoase ș.a. Decoctul plantei sau al cojii tulpinii se ținea călduț în gură pentru calmarea durerilor de dinți și măsele (N. Leon, 1903, Al. Borza, 1968). De altfel, planta mai este numită și masalari. Extern, sub formă de băi, s-a folosit contra reumatismului (G. Ilieș, G. Răcz, loc. cit.).

Plantago (pătlagina). Enurezis (incontinență urinară) etc. Decoctul de pătlagină a fost un remediu pentru „oprirea udului" (deci contra incontinenței nocturne de urină) la copii (V. Butură, 1979).

Pulsatilla (dediței). Neurastenie, nevralgii, conjunctivită, blefarită, enterocolite acute și cronice, orchiepididimită etc. Cu florile uscate se afumau copiii care aveau insomnii (V. Butură, 1979). Decoctul de frunze se picura în ochi, ori se făceau cu el spălături contra bolilor și durerilor de ochi (N. Leon, loc. cit.). Interesant este (reminiscență a unei practici preventive vechi?) că, primăvara, copiii se dezmierdau cu florile pe la ochi (V. Butură, 1979). La Poplaca (jud. Sibiu), infuzia plantei s-a folosit contra eructațiilor și „umflării pîntecului" (V. Foamete, mss.).

Ranunculus (piciorul cocoșului). Medicina homeopată recomandă specia *Ranunculus bulbosus* în delirum tremens, nevralgii, zona zoster, eczeme, gastrită acută (etilică) ș.a. Poporul folosește speciile *Ranunculus acer*, sceleratus, repens, numindu-le pe alocuri buruieni de friguri, contra frigurilor. În acest sens se pisau florile (și frunzele) și se legau la încheietura mîinii, sau se aplicau pe mijlocul mîinii (brațului), (N. Leon, loc. cit., V. Butură, 1933, 1979, Al. Arvat, loc. cit., I. Cornea, 1940, C. Bîrcă, D. Strâchinaru, loc. cit. , C. Drăgulescu, mss.). În Mărginimea Sibiului, acest remediu se aplică și în reumatismul brațelor și — se pare, după modul de aplicare al cataplasmelor și manifestărilor bolii, și în

tratarea zonei zoster (C. Drăgulescu, mss.). Contra diverselor eczeme se utilizează, extern, decoctul de *Ranunculus auricomus* (Al. Arvat, 1937, Al. Borza, V. Butură, 1938). Fiertura tulpinilor florifere de *Ranunculus polyanthemos* se lua intern în ulcer gastric și duodenal (M. Bocșe și colab., loc. cit.).

Raphanus (ridiche). Dureri hepatice și splenice etc. Sucul obținut prin stoarcerea rădăcinii sau ridichea rasă este recomandată celor ce suferă de venin (suc biliar) și de foale (dureri abdominale), (N. Leon, loc. cit.). V. Foamete (mss) notează utilizarea ridichii în boli de splină și ficat (îndeosebi gălbinare).

Rhododendron (bujor de munte). Homeopații recomandă specia siberiană în nevralgie de trigemen, cervico-brahială, lumbago, sciatică, periartrită, reumatism cronic degenerativ, orhiepididimită. Țăranii noștri întrebuințează specia carpatică în calmarea durerilor de dinți (măsele) și reumatice. De asemenea, se apelează la „gogoșile" de bujor de munte în tratarea umflăturilor testiculare, mîncîndu-se crude sau macerate în rachiu (C. Drăgulescu, mss.).

Rumex (macrișul calului, ștevie). Medicina homeopată recomandă specia *Rumex crispus* în prurit, urticarie, gastroenterită etc. Aceeași specie este utilizată de popor în tratarea diverselor bube, pecingini și riie, făcîndu-se spălături cu decoctul plantei (N. Leon, loc. cit., V. Bianu, loc. cit.). T. Pamfile (1911) semnalează aplicarea oblojelilor cu zeamă de ștevie „cînd te mănîncă trupul" iar maceratul rădăcinii în miere este bun la belitură sau jupuială (pelagră?). Maceratul acesteia în rachiu se ia în dureri abdominale (M. Bocșe și colab., loc. cit., C. Drăgulescu mss.). De altfel, în Transilvania (C. Drăgulescu, 1976) și multe alte zone ale țării, planta este un apreciat remediu contra durerilor intestinale și diareei.

Ruta (rută). Nevralgii, cefalee, prolaps rectal ș.a. Sub formă de băi, cataplasme și legături, s-a folosit contra durerilor de cap și „orice răutate și boală de cap", durerile de măsele, urechi și deochiului, precum și a insomniei(L. Lupașcu, 1890, S. Fl. Marian, 1899, N. Leon, loc. cit., Gr. Grigoriu-Rigo, 1907). Plămădită în rachiu, fiartă în vin sau apă, se dădea femeilor la „lepădătură" (prolaps uterin sau avort), (N. Leon, loc. cit.). Fiartă în vin s-a folosit în contra vătămăturii (herniei), administrîndu-se intern ca și maceratul în rachiu (A. Gorovei, M. Lupescu, loc. cit.).

Sabina (cetină de negi, brădișor). Veruci, leucoree, hipermenoree ș. a. După cum arată și numele popular, decoctul și praful din frunzele plantei, precum și seva se aplica pe negi (V. Butură, 1979). Decoctul fructelor (îndeosebi) era utilizat la „scursuri" (N. Leon, loc. cit.) și în diferite boli venerice (V. Buzură, 1935). Amintim tot aici că o altă specie, *Juniperus communis*, este recomandată de medicii homeopați în pielonefrită. Poporul nostru o folosește în boli de rinichi, mai ales ca diuretică (N. Leon, loc. cit.) și eliminatoare a pietrelor de la rinichi.

Sambucus (soc). Afecțiuni ale căilor respiratorii superioare (îndeosebi astm bronșic.) Ceaiul din flori a avut și are o largă utilizare în tratarea tusei și astmului (N. Leon, 1903, A. Gorovei, M. Lupescu, 1915, V. Foamete, mss., M. Bocșe și colab., 1970, C. Drăgulescu, mss).

Solidago virgaurea (spinuță). Litiază renală cu lateritate dreaptă și dureri lombare cu iradieri spre vezica urinară, insuficiență renală ș.a. Planta s-a întrebuințat contra unor tulburări renale și a hidropiziei („Flora R.S.R."). V. Butură (1979) preia această informație care, însă, ar putea să se refere la medicina cultă, nu la cea populară (românească).

Stramonium (ciumăfaie). Manie acută, sindroame halucinatorii, convulsii, epilepsie, anxietate (mai ales la copii), cefalee; remediu al agitațiilor, al bolnavilor cu insomnii etc. În Mărginimea Sibiului, fructele țepoase se descîntau și se ardeau, afumîndu-se cu ele patul sau camera unde se afla suferindul de vreo boală grea, incurabilă, copii epileptici sau fără somn, în care a intrat „răul" (V. Foamete, loc. cit., C. Drăgulescu, mss.). În multe regiuni ale țării, planta a fost folosită contra frigurilor (caracterizate prin stare

de agitație, neliniște) (N. Leon, loc. cit., V. Butură, 1979), precum și pentru calmarea unor dureri de cap, ochi etc. (G. Ilieș, G. Rácz, 1960, V. Butură, 1979).

Symphytum officinale (tătineasă). Traumatisme (contuzii, fracturi), periartrită scapulo-humerală, rahitism. În foarte multe zone ale țării s-a utilizat și se mai folosește încă în legătură pentru vindecarea scrintiturilor și fracturilor (S. Fl. Marian, 1880, L. Lupașcu, 1890, N. Leon, 1903, V. Butură, 1940, 1979). Tot cataplasme, dar și frecții locale cu decoct și spirt, erau întrebuințate pentru calmarea unor dureri reumatice (N. Leon, loc. cit., V. Butură, 1940, M. Bocșe și colab., 1970, C. Drăgulescu, mss.). Maceratul în rachiu al rădăcinii se dădea, cîte un păhăruț, dimineața celor debili, să se înzdrăvenească (A. Arvat, 1937), și rasă, amestecată cu tărîțe, vitelor „slăbănoage" (Al. Arvat, loc. cit. C. Drăgulescu, mss.).

Tabacum (tutun). Migrene, vertij, gastroenterită etc. S. Fl. Marian (1879) indică o largă paletă de utilizări a tutunului în medicina populară, care parțial se suprapun cu recomandările medicinii homeopate (ex. durerile localizate în regiunea capului). T. Pamfile (1911) amintește de tratarea „troanei" (răceală cu dureri de cap și rinită) cu fum de tutun. F. Griselini (1780) pomenește de utilizarea decoctului de frunze de tutun, sub formă de clismă, în calmarea colicilor (abdominali).

Taraxacum (păpădie). Colică biliară, constipație. Pe alocuri, planta se folosește în tratarea unor boli de ficat și mai cu seamă a gălbinării (V. Butură, 1936, G. Ilieș, G. Rácz, 1963), dar și medicina alopată o indică în afecțiuni ale bilei. Ceaiul din flori este, în unele sate din Țara Oltului, un remediu contra constipației (G. Drăgulescu, mss.).

Urtica urens (urzica mică). Gută, toxiinfecție alimentară, litiază renală ș.a. Decoctul este un remediu popular contra gutei și reumatismului (V. Butură, 1979). Aproape peste tot se recomandă consumarea urzicilor ori a fierturii lor pentru curățirea sîngelui (V. Butură, 1979, C. Drăgulescu, mss.). În Mărginimea Sibiului, dar și în alte locuri din țară, primăvara, la 23 aprilie, „se-nurzică" oamenii ca să fie sănătoși peste an, să crească sănătoși copiii (C. Drăgulescu, mss.) Decoctul frunzelor (mai ales de *Urtica dioica)* este recomandat în boli de rinichi (C. Bârcă, C. Gorea, 1972).

Veratrum (șteregoaie). Meningo-encefalită, spasme, delir etc. În sudul Moldovei, decoctul în apă sau vin se lua contra „ceasului rău" (epilepsie), ori se da celui bolnav de „vreo nălucire" (N. Leon, loc. cit.).

Viola tricolor (trei frați pătați, panseluțe). Urticarie cu erupții, mai ales pe față, însoțite de senzație de arsuri și mîncărime. A fost un leac apreciat contra bubelor dulci și a altor boli de piele (V. Bianu, 1910, N. Leon, loc. cit.), făcîndu-se cu ceaiul spălături locale. Rădăcina se dădea copiilor mici să o roadă cînd îi mîncau gingiile, să le iasă mai repede dinții (N. Leon, loc. cit.).

Aceste remedii vegetale, semnalate pe baza bibliografiei consultate și a informațiilor notate de noi din teren, nu reprezintă, bineînțeles, tot arsenalul terapeutic de care s-a folosit poporul român de-a lungul veacurilor. O bună parte dintre utilizările plantelor s-a pierdut, nefiind sesizate de specialiști la timp, altele sînt, probabil, cuprinse în lucrări de care nu avem cunoștință sau la care n-am putut (încă) ajunge, iar o altă parte așteaptă să fie adunate de la păstrătorii de astfel de cunoștințe și practici de prin satele țării. Cu trecerea vremii, aceștia vor fi tot mai puțini și tot mai sumare se vor dovedi informațiile lor privitoare la medicina autentic populară, necontaminată (ca să folosim un termen pe specific) de iatrosofie. În consecință, trebuie adunate toate datele interesante necesare studiilor de folclor medical comparat, analizelor și sintezelor din domeniul homeopatiei și alopatiei populare, stabilirii evoluției în timp a etnoiatriei românești, a concepțiilor și principiilor ce o caracterizează etc. Volumul și importanța acestor date vor evidenția cu și mai multă pregnanță experiența țăranilor români, experiență în care se regăsesc precepte ale unor doctrine

medicale mai vechi sau mai noi, de inspirație etnoiatrică, precum și germenii unor discipline medicale care acum se conturează ori care se vor afirma în viitor.

BIBLIOGRAFIE

Arvat Al., *Plante medicinale și medicina populară la Nișcani*, „Bulet. Inst. Soc.", I, 1937, p. 69—124

Bart C., *Aforismele lui Hipocrat*, Edit. medicală, București 1974

Bártok P., *Plantele folosite în scopuri medicinale în comunele și satele de lîngă Carei*, „Comunicări de botanică", București, 1969, p. 125—143

Basarab Neagu M., *150 remedii homeopatice vegetale*, Edit. Sport-turism, București, 1984

Băcescu M., *Nume de plante* II, „Rev. critică", Iași, VIII, 1934, 2—3, p. 111—151

Bărcă C., Strâchinaru D., *Folosirea empirică a unor plante în medicina populară în partea de nord-vest a jud. Iași*, „Studii și comunicări", Dorohoi, 1972, p. 81—100

Bărcă C., Gorea C., *Folosirea unor plante în medicina populară în comuna Dănești, județul Vaslui*, „Studii și comunicări", Dorohoi, 1972, p. 101—110

Bianu V., *Doctorul de casă sau dicționarul sănătății*, Buzău, 1910

Bocșe M. și colab., *Contribuții la cunoașterea medicinii populare din bazinul Crișului Negru (Zona Crișului Pietros)*, Muzeul Oradea, 6, 1970

Borza Al., Butură V., *Bäuerliche Pflanzenheilmittel in der Moldau*, „Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin u. der Naturwiess." 31, 1—2, Leipzig, 1938, p. 81—86

Borza Al., *Dictionar etnobotanic*, Edit. Acad., București, 1968

Bujoreanu Gh., *Boli, leacuri și plante de leac cunoscute de țărănimea română*, Bibl. Asociațiunii „Astra", Sibiu, 1936

Bugezianu Gh., Chirilă P., Manual de homeopatie, Edit. Medicală, București, 1983

Butură V., Plante de leac din regiunea mocanilor de pe Arieș, „Buletinul grădinii botanice din Cluj", XIII, 3—4, 1933, p. 106—110

Butură V., Plante cunoscute și întrebuințate de românii din Ardeal, „Bul. grăd. bot. Cluj", XV, 1935, 1—4, pag. 218—227 și XVI, 1936, 1—4, p. 70—77; *Plante cunoscute și întrebuințate de locuitorii cîtorva sate românești*, „Bul. grăd. bot. Cluj", XVIII, 1938, 1—4, p. 99—106; *Iarba lui Tatîn în medicina băbească și cea oficială*, „Natura", XXIX, 7—8, 1940, p. 334—338; *Botanique*, în „Nerej, un village d'une region archaique", vol. II, București, 1943, p. 111—133; *Iarba codrului. Însemnări etnobotanice*, „Revista fundațiilor", XII, 2, București, 1945, p. 438—447; *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979

Chirilă M., Chirilă P., *Terapie naturistă*, Editura Sport-turism, București, 1985

Conea I., *Clopotiva, un sat din Hațeg*, I, 1940, București, p. 136—152

Drăgulescu C., *Note etnobotanice de la Păuca (jud. Sibiu) și considerații asupra plantelor medicinale folosite de poporul român*, „Studii și comunicări", Muzeul Brukenthal, Sibiu, „Științele naturii", 20, 1976, p. 95—111; *Botanica populară în Mărginimea Sibiului*, mss.

x x x, „Flora Republicii Socialiste România", Editura Academiei R.S.R., I—XII, București 1952—1972

Foamete V., *Poplaca, sat din Mărginimea Sibiului*, I—II, mss, 1967

Gorovei A., Lupescu M., *Botanica poporului român*, „Șezătoarea", XV, 1915, Fălticeni, 7—166

Grigoriu-Rigo Gr., *Medicina poporului* I. *Boalele oamenilor*, București, 1907

Griselini F., *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des Temesvarer Banats in Beiträgen an Standespersonen und Gelehrte*, 1780

Hașdeu B. P., *Răspunsurile la chestionarul lingvistic*, mss. la Biblioteca Academiei R.S.R.

Ilieș G. Răcz G., *Plantele folosite în scopuri medicinale de locuitorii comunei Pojorîta* (reg. Sucevița), „Comunicări botanice", București, 1960, p. 207—217 și 1963, p. 269—278

Leon N., *Istoria naturală medicală a poporului român*, București, 1903

Lupașcu L., *Medicina babelor*, București, 1890

Marian S. Fl., *Botanica poporală română. Tutunul. Losnicioara. Iarba lui Tatîn*, „Albina Carpaților", III, 20, Sibiu, 1879, p. 311—312; 21, 325—328; IV, 13, 1880, p. 207—208; *Din botanica poporală română. Rostopasca. Splinzul. Măsălariul*, „Familia", Oradea, XX, 48, 1884, p. 572—574; XXI, 6, 1885, p. 63—66; 18, p. 211; *Sărbătorile la români II. Părerimile*, București, 1899

Morariu I., *Contribuțiuni la medicina populară și etnobotanica din comuna Măguri*, „Freamătul școlii", 11—12, Cluj, 1937, p. 503—532

Pamfile T., *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări după datinele și credințele poporului român, adunate din comuna Țepu* (Tecuciu), București, 1911

Păcală V., *Monografia satului Rășinari*, Sibiu, 1915

Platon, *Dialoguri*, Edit. pt. lit. univ., București, 1968

Răcz G. și colab., *Remedii vegetale utilizate în medicina populară românească în afecțiunile hepato-biliare*, „Rev. medicală", Tg. Mureș, IV, 2 1969, p. 250—253

Stanciu V., *Comparație între întrebuințarea populară și cea oficială a cîtorva plante folosite în medicina populară românească*, teză doctorat, Cluj, 1933

Vâczy C., *Nomenclatura dacică a plantelor la Dioscorides și Pseudo-Apuleius*, „Acta Museii Napocensis", Cluj, V, 1968, p. 59—74, VI, 1969, p. 115—129, VIII, 1971, p. 109—133

DIN ISTORICUL ORGANIZĂRII ȘI DEZVOLTĂRII COLECȚIILOR ENTOMOLOGICE ALE MUZEULUI JUDEȚEAN DEVA

SILVIA BURNAZ

Organizarea și dezvoltarea colecțiilor etnomologice ale Muzeului județean Deva, în primele decenii ale secolului nostru, sînt strîns legate de activitatea științifică a naturalistului Iosif Mállasz (1875—1933), director al instituției muzeale devean în anii 1913—1933.

Observator fin și atent al naturii, dar și un pasionat colecționar, Iosif Mállasz a efectuat numeroase cercetări entomofaunistice atît în diferite zone ale județului Hunedoara, cît și în alte regiuni naturale ale țării noastre. Singur sau însoțind naturaliști de seamă ai vremii (Adriano Ostrogovich, Pierre Alfred Chappuis, Arnold Winkler, Ladislau Diószeghy), Iosif Mállasz a explorat cu predilecție zonele carstice ale județelor Hunedoara, Mehedinți și Gorj, îndreptîndu-și totodată atenția și asupra unor zone din Munții Metaliferi, Poiana Ruscă și Retezat, mai puțin cercetate din punct de vedere entomofaunistic.

Rezultatul cercetărilor sale s-a concretizat atît în studiile publicate în diferite anuare de specialitate ale vremii, în comunicările științifice prezentate la Întîiul Congres al Naturaliștilor din România (Cluj, 1928) și al X-lea Congres Internațional de Zoologie de la Budapesta (1927), cît și în alcătuirea unor bogate colecții entomologice. Astfel, din documentele păstrate în arhivele muzeului devean reiese faptul că Iosif Mállasz deținea, încă din anul 1921, frumoase colecții particulare, parte din acestea intrînd în patrimoniul muzeului. Menționăm în primul rînd colecția de coleoptere cu 33568 exemplare inițial, colecția de himenoptere cu 3000 exemplare, cea de heteroptere cu 2000 exemplare precum și o mică colecție de orthoptere cu 124 exemplare. Din acestea s-au păstrat doar colecțiile de coleoptere și orthoptere, celelalte două fiind probabil distruse datorită condițiilor necorespunzătoare de conservare.

Colecția de coleoptere cuprinde exemplare colectate în diferite localități din Transilvania și Banat și exemplare provenite prin schimb din Europa, Asia, Africa și America de Sud, pe etichetele cărora se pot citi numele lui Karl Petri, Alex. Ormay, E. A. Bielz, Fr. Birthler, M. v. Kimakowics (membri ai Societății de Științe Naturale din Sibiu — Siebenbürgischen Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt), precum și ale unor personalități europene din acea perioadă: G. Seidlitz, Edm. Reitter, L. Ganglbauer, K. Brancsik etc.

Din cele 33568 exemplare deținute inițial, colecția de coleoptere avea, la data reînființării secției de științele naturii (1966), 28000 exemplare, aparținînd la 47 familii, 348 genuri și 4738 specii. Menționăm dintre speciile rare pe: Carabus cancellatus graniger Pall., C. Ullrichi fastuosus Pall., C. Ullrichi superbus Kr., C. Kollaris Pall., C. italicus Bonv., C. Koenigi Gnglb., C. Heydeni Oliv., Nebria carpathica Bielz, N. transsylvanica Grm., Pelophila borealis Payk., Leistus gracilis Fuss., Elaphrus lapponicus Englb., Bembidion laticolle Duft., Trecus

Mallaszi Jeann., Pterostichus Etelkae Mall., Hydraena gracillis Germ., Philonthus intermedius Lac., Ph. cyanipennis Fbr., Ph. bimaculatus Grav., Gymnopleurus Sturmii Mac Leay, Onthophagus camelus Fbr. etc. La acestea se adaugă speciile de coleoptere cavernicole colectate în perioada 1916—1932 de către I. Mállasz, R. Jeannel, P. A. Chappuis, A. Winkler: Duvalius Mallaszi Gabriellae Mall., Duvalius Gaali Mall. Sophrochaeta Reitteri retezati Mall., S. Reitteri mallaszi Bokor, S. Chappuisi Jeann., Tismanella Chappuisi Jeann., Closania Winkleri elongata Jeann., Pholeuon proserpinae Knirsch, Ph. gracile Friv. și altele, a căror prezentare a făcut obiectul unor lucrări anterioare.

Bazele colecției de lepidoptere au fost puse în anul 1925 cînd Daniel Czekelius, entomolog de renume al Societății de Științe Naturale din Sibiu, donează muzeului din Deva 271 macrolepidoptere colectate la Băile Herculane, Riu Sadului și împrejurimile Sibiului. La acestea s-au adăugat ulterior micro și macrolepidopterele colectate de Ladislau Dioszeghy în Munții Retezat, în perioada 1926—1927. Însuși Mallász îmbogățește colecția cu exemplare provenite de la Săcărîmb, Cheile Mada, măgurile Devei și Munții Retezat. Dintre speciile rare aflate în colecția veche a muzeului menționăm: Tyria jacobeae L., Aporia crataegi L., Euphydrias maturna L., Euphydrias aurinia Rott., iar dintre endemisme: Clepsis wassiana Schmidt, Psodos coracina dioszeghyi Schm., Erebia neleus Fr., Catoptria orientella H. — S., la care se adaugă o serie de specii subalpine-alpine și boreoalpine din Munții Retezat: Pharmacis carna transsylvanica Dan., Melasina lugubris Hb., Coenonympha tullia schmidti Diósz, Apamea maillardi Geyer, Erebia pandrose roberti Peschk.

Un alt membru al Societății de Științe Naturale din Sibiu, entomologul Arnold Müller, donează în anul 1926 muzeului din Deva 124 exemplare de orthoptere aparținînd la 2 familii, 38 genuri și 87 specii dintre care majoritatea reprezintă specii larg răspîndite în România.

După moartea lui Mállasz, colecțiile muzeului din Deva, inclusiv cele entomologice, vor trece printr-o perioadă vitregă, lipsite fiind de asistența științifică a unui specialist și de spații corespunzătoare de conservare. După reînființarea secției de științele naturii, în anul 1966, colecțiile entomologice, și în special cea de lepidoptere, au fost îmbogățite cu numeroase exemplare colectate de muzeografii secției în diferite zone ale județului Hunedoara (Munții Metaliferi, Munții Sureanu, Munții Poiana Ruscă), dar și cu exemplare achiziționate de la lepidopterologi de renume ai țării noastre: dr. Fr. König și W. Weber.

Valoarea științifică intrinsecă a exemplarelor și importanța lor documentară au constituit determinante majore pentru includerea colecțiilor entomologice ale muzeului din Deva în patrimoniul științific al României.

RÉSUMÉ

L'auteur présente l'histoire de l'organisation et du développement des collections entomologiques du Musée de Deva (département de Hunedoara) dans les premières décennies du XX-ème siècle. On mentionne l'activité scientifique du naturaliste Iosif Mallász (1875—1933), le fondateur de cettes collections. On mentionne aussi les raretés des cettes collections qui ont une réele valeur scientifique et documentaire.

EXPOZIȚIE JUBILIARĂ LA NÜRNBERG

EUGEN GLÜCK

Jubileul a 800 de ani de existență a ordinului cavalerilor teutoni a prilejuit organizarea în mai multe țări ale Europei a numeroase manifestări științifice și muzeistice. La Nürnberg, cea mai importantă manifestare a fost organizarea unei expoziții retrospective (30 iunie — 30 septembrie 1990) legată de o amplă sesiune științifică comemorativă dedicată activității ordinului (1190—1990). Desigur, muzeograful român este interesat să cunoască piesele care au avut contact direct sau indirect cu istoria României. Este cunoscut faptul că teutonii au sălășluit în Țara Bîrsei (1211—1225), dar mai ales au întreținut relații importante cu Țara Românească și Moldova în secolele XIV—XVI. Confruntarea moldovenilor cu acești cavaleri (în alianță cu Polonia — Grünwald 1410, Malbork 1422) s-a transformat într-o alianță cu statul cavaleresc de pe Baltica, care a continuat și sub urmașii lui Alexandru cel Bun. Gama relațiilor economice, financiare și culturale a fost completată în secolele XVI—XVIII cu noi inițiative care au atras cavalerii teutoni în lupta antiotomană din Transilvania.

Expoziția amintită cuprinde peste o mie de exponate care au fost adunate din 203 surse, răspîndite în 20 de țări din Europa și America.

Una din cele mai importante piese expuse a fost statutul cavaleresc, un codice din 1440, originalul fiind păstrat de arhiva ordinului de la Viena, unde se găsește centrul lor european din 1809. Acest document clarifică, de fapt, caracterul ordinului, atît de puțin cunoscut în țara noastră. Din statut aflăm, printre altele, mecanismul de funcționare a spitalelor lor, create pretutindeni unde s-au așezat cavalerii teutoni. Astfel, la începutul secolului al XIII-lea ei au creat unul din primele spitale de pe teritoriul patriei noastre, în Țara Bîrsei.

Cunoașterea activității cavalerești este facilitată prin expunerea unei importante colecții de arme și obiecte de echipament militar din toate epocile. Desigur, pentru noi sînt interesante în special cele provenite din secolele XIII-XVI. Cavalerii teutoni foloseau săbii lungi, care reclamau și o putere fizică apreciabilă. O piesă reprezentativă este cea care a aparținut lui Conrad de Thüringia. Ei dispuneau de cămăși de zale rezistente, decorate cu crucea specifică a ordinului și cu semnul cavalerului respectiv. În expoziție se găsesc lănci, securi de luptă și alte arme de atac. Se pare că în luptele din secolele XIII—XIV a prevalat cavaleria lor ușoară, fapt explicabil prin aceea că ei se luptau cu cumanii și cu popoare baltice aflate în stadiul democrației militare. Din secolul al XIV-lea vedem un coif (Muzeul Grudziadz-Polonia) și o cămașă de zale (originalul în muzeul din Stebark-Polonia). Armura se generalizează mai tîrziu. Cine vrea să știe cum arăta un cavaler complet echipat poate vedea mai multe exponate, împrumutate de la Riga (Academia letonă) și din alte colecții. O pictură a bisericii Leech din Graz oferă o imagine la fel de completă. În secolul al XV-lea, cavalerii teutoni au folosit praful de pușcă. Astfel, în expoziție se poate vedea o „bombardă" care a existat, probabil,

Clădirea Muzeului din Nürnberg

deja în 1410 (Muzeul din Malbork). Remarcăm şi multe obiecte de echipament militar, culese arheologic de pe cîmpul de luptă de la Grünwald, unde au fost prezenţi şi moldovenii (Muzeul din Olsztyn).

Organizatorii expoziţiei au subliniat faptul că stăpînirea cavalerilor teutoni a atras după sine şi un sistem de organizare economică şi socială. Vizitatorul priveşte cu mult interes marile construcţii militare şi civile ridicate în diverse locuri. Nu trebuie să uităm că ştiinţa românească privind cetăţile cavalereşti de piatră ridicate de cavaleri în Ţara Bîrsei se găseşte încă în fază de documentare. În tot cazul, pe măsura perfecţionării armelor de atac, zidurile ridicate au devenit tot mai puternice, ca de exemplu la Malbork, reşedinţa marelui magistru (1309–1457). Reţin atenţia şi ustensilele (compase, lineare etc.) utilizate la proiectarea clădirilor.

În ceea ce priveşte viaţa agricolă şi meşteşugărească, evidenţiem mai ales produsele meşterilor de la Gdansk.

În domeniul cultului, reţinem cartea lui Johannes Böhm, *Repertorium librorum trium... de omnium gentibus ritibus*, Augsburg, 1520, ce reprezintă începutul etnografiei, ca ştiinţă, făcînd menţiuni şi despre români. Dintre manuscrise amintim *Cronica marelui magistru*, întocmită în 1452, cuprinzînd istoria ordinului, şi care acum este în posesia aripii calvine a cavalerilor, cu centrul la Utrecht (Olanda), la fel participanţi la manifestări.

La încheierea sesiunii, au fost vizitate o serie de monumente de arhitectură care au aparţinut ordinului cavalerilor teutoni.

Expoziţia temporară amintită oferă o vastă informaţie ştiinţifică. Pentru cunoaşterea mai amplă a materialului, s-a editat un catalog de 592 pagini quart, care cuprinde toate exponatele, cu explicaţie, adăugîndu-se 850 ilustraţii albnegru şi 48 color.

CENTENARUL VAN GOGH

MARIA CĂTĂNESCU

Se împlinesc anul acesta 100 de ani de la moartea, în Franţa, a pictorului olandez Vincent Van Gogh. Ultimele numere din revistele franceze (spre exemplu *Le Figaro — Magazine*) numesc anul 1990 drept *„anul Van Gogh"*, apreciindu-l pe pictor astfel: *„nebun după soare"*. Acum, în Franţa, chiar şi revistele de modă prezintă o vestimentaţie galbenă, în *„lumina lui Van Gogh"*.

Viaţa lui Vincent Van Gogh a fost scurtă: el a trăit doar 37 de ani (1853—1890) deoarece suferea de o boală psihică necruţătoare, din cauza căreia s-a sinucis. S-a născut în Olanda şi a vrut, la început, să îmbrăţişeze misiunea de pastor. Dar, pasiunea pentru artă, pentru pictură, a fost mai puternică şi, în anul 1886, vine la Paris. Biografia sa este simplă şi zbuciumată. În Franţa este prieten cu pictorul Paul Gauguin, de care îl legau nenumărate discuţii despre artă. Nefiind totdeauna de aceeaşi părere, adesea se certau: astfel, este cunoscut faptul că în urma unei asemenea discuţii, Van Gogh şi-a tăiat o ureche. Alte fapte notabile din viaţa sa sînt corespondenţa constantă cu fratele său Theo (care a fost publicată după moartea artistului), precum şi imensa sa dragoste pentru lectură: distinsul profesor şi critic de artă Eugen Schileru obişnuia să spună la cursurile sale de la Institutul „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti; *„Van Gogh a fost cel mai singur, mai nefericit şi mai cultivat pictor"*.

În sejurul său în Franţa, Van Gogh şi-a petrecut timpul muncind imens pe tărîmul picturii; mai întîi la Paris, apoi fiind la azilul de alienaţi din Saint-Rémy de Provence, la Arles şi la Auvers — sur Oise, în preajma doctorului Gachet, pe care l-a şi portretizat. La 27 iulie 1890, copleşit de boală şi suferinţă, se împuşcă în piept cu un pistol şi, pe 29 iulie, moare în braţele iubitului său frate Theo. Actul sinuciderii sale nu a fost nicidecum o dovadă de laşitate, ci o dorinţă decentă (mărturisită, în scris, fratelui său) de a nu mai face crize psihice, să nu mai fie *„arătat cu degetul"* şi *„huiduit cu pietre"* de oamenii care, pe atunci, nu l-au înţeles şi nu au răspuns dragostei sale. De altfel în cursul vieţii i s-a vîndut un singur tablou, *Viile roşii*, la Bruxelles, pentru 400 de franci. De asemenea, cît a trăit nu a avut decît o singură menţiune a criticii de artă în ziarul *Le Mercure de France* — un scurt articol, foarte elogios, al unui critic de artă francez pe nume d'Aurior. În cele 14 autoportrete lăsate de Van Gogh se întrevede tragedia vieţii sale precum şi un geniu artistic de o forţă neobişnuită. Suferinţa sa psihică a accentuat bunătatea, sensibilitatea şi nevoia de dragoste faţă de semenii săi, în sens religios, de o mare puritate sufletească, întocmai ca şi a copiilor. Van Gogh semna tablourile cu prenumele său Vincent. Copleşit de nevoia de căldură, de soare şi de lumină, el a mărturisit lui Theo dragostea lui pentru culoarea galbenă, pe care o găsea nu numai fermecătoare, dar şi cea mai potrivită pentru a sugera sufletul său pasionat şi generos. Se poate vorbi, astfel, despre un postimpresionism şi un expresionism al culorii la Van Gogh. Dar, nu numai al culorii, ci şi al tuşelor de penel, al liniilor, acestea fiind simptomatice, întocmai ca o scriere, pentru starea sa de suflet zbuciumată şi tensionată. Alături de alţi trei mari pictori: Paul Cézanne, Paul Gauguin şi Henry de Toulouse Lautrec, Van Gogh a pregătit, la sfîrşitul secolului al XIX-lea curentele moderne ale picturii secolului XX pe plan european şi universal (în cazul său: expresionismul). Pasiunea pentru om i-a pecetluit întreaga viaţă şi creaţie, acestea fiind de o înaltă trăire umană şi artistică, el afirmînd într-o scrisoare către fratele său Theo: *„eu nu pot, bolnav fiind, să mă lipsesc de ceva care este mai puternic decît mine: puterea mea de creaţie"*.

PROGRAM-CADRU DE DEZVOLTARE MUZEALĂ

GAVRILĂ SARAFOLEAN

În ziua de 1 octombrie 1990 a avut loc şedinţa plenară a Comisiei Muzeelor şi Colecţiilor care a dezbătut:

— Informarea privind activitatea Comisiei şi a Direcţiei muzeelor şi colecţiilor în perioada mai-septembrie 1990.

— Programul cadru de dezvoltare muzeală.

În cuvîntul său, preşedintele Comisiei, dl. prof. dr. Radu Florescu a prezentat programul şi principalele direcţii de dezvoltare muzeală, rezultate în urma analizei activităţii desfăşurate de muzee.

Un prim obiectiv al programului-cadru îl constituie restructurarea reţelei de muzee pe baza concluziilor ce se vor desprinde din analizele efectuate de echipe ale Comisiei, precum şi a proiectelor de dezvoltare pe viitorii 3 ani şi de perspectivă pe 10 ani întocmite de muzee. În acest context o atenţie deosebită se va acorda revizuirii, completării şi refacerii tematice a muzeelor de istorie şi arheologie, proces ce impune elaborarea unei noi linii tematice care să valorifice materialul specific aflat în patrimoniul fiecărui muzeu, să realizeze un raport corect şi concret între local-regional-provincial-naţional, să includă unele categorii de probleme deliberat excluse în trecut (reflecţia personalităţilor, a dezvoltării religioase, realităţile politice etc.). Această acţiune va fi realizată treptat, în funcţie de rezultatele operaţiunii de documentare-cercetare şi de asigurare a fondurilor necesare, cu finalizare în anii 1993—1994.

Într-o primă fază ar urma să se reorienteze şi specializeze, conform specificaţiei din dreptul fiecărei unităţi, muzeele de istorie şi arheologie din: Piatra Neamţ — cultura Cucuteni, Deva — cultura dacică, Zalău — cultura daco-romană, Constanţa — cultura greco-romană şi bizantină, Curtea de Argeş — epoca medievală, Suceava — epoca medievală. Se vor dezvolta muzeele de sit arheologic de la Porolissum, Poduri, Parţa, Căuniţa de Sus, Costeşti, Celei, Bradu, Jidava, Dinogeţia, Păcuiul lui Soare, Pietroasele, Biharea.

Expunerile muzeale de etnografie şi artă populară vor fi reorientate şi refăcute urmărindu-se integrarea socio-istorică a patrimoniului. Pentru organizarea unor muzee etnografice în aer liber la Oradea, Sucăava, Tulcea şi Caransebeş, încă în toamna acestui an se va declara o vastă acţiune de cercetare în zonele respective în vederea depistării, celor mai valoroase componente de arhitectură populară care să fie incluse în viitoarele unităţi muzeale.

Expoziţiile muzeelor de artă vor fi restructurate prin punerea în valoare a specificului patrimoniului deţinut, a lucrărilor artiştilor locali.

Pentru salvarea şi prezentarea patrimoniului tehnic se preconizează intrarea în tratative cu marile unităţi industriale, în vederea creării unor colecţii muzeale de întreprinderi.

Un loc special în acest program îl ocupă definitivarea organizatorico-tematică sau, după caz, realizarea muzeelor naţionale de istorie, artă, tehnic şi al revoluţiei.

Ca obiectiv de perspectivă se propune crearea unor unităţi muzeale noi, de diferite profiluri: Muzeul Sporturilor, Muzeul Automobilului, Muzeul Cinematografiei, Muzeul Aviaţiei, Muzeul Breslelor (la Braşov), Muzeul Vînătorii (la Făgăraş sau Suceava), Muzeul Transporturilor, Muzeul Şcolii Ardelene (la Blaj), Muzeul Comerţului etc.

O altă direcţie principală de activitate o constituie dezvoltarea patrimonială,

proces determinat de dispariția rapidă a însemnelor culturii populare și a obiectelor tehnice, de evoluția conceptului juridic de proprietate a rolului care modifică elemente ale cercetării arheologice. Din aceste motive se va acorda atenția necesară salvării patrimoniului etnografic și tehnic, în care scop se vor aloca fonduri sporite de achiziții, se vor introduce tehnici moderne de cercetare.

Se va urmări achiziționarea programată a artei contemporane în vederea creșterii numerice și valorice a acestui component muzeal. Se intenționează extinderea cercetării și achiziției în perimetrul extranațional. Într-o primă etapă se vizează o expediție etnografică în patru țări africane, în anii 1991—1992.

În domeniul evidenței patrimoniului se preconizează dotarea treptată a muzeelor cu calculatoare pentru constituirea bazelor de date locale privind evidența bunurilor culturale și utilizarea lor în munca de documentare și informare a muzeografilor și a altor cercetători. Acestea se vor dezvolta în strînsă interdependență cu Centrul de Informatică, Memorie și Sinteză Culturală, deținătorul bazei de date naționale.

Pentru păstrarea în condiții bune a mărturiilor culturale se prevede dotarea corespunzătoare a laboratoarelor de conservare-restaurare cu utilaje, materiale, substanțe și aparatură de supraveghere-control și analiză.

Programul cuprinde și o serie de acțiuni de valorificare științifică și cultural-educațională a patrimoniului muzeal în anii 1991—1992, dintre care amintim sesiunile naționale de arheologie, carte veche, etnografie, artă, conservare-restaurare și memorialistică, precum și simpozioanele cu participare internațională pe teme de arheometrie, etno-arheologie, antropologie culturală etc.

Pentru cunoașterea bogatului nostru patrimoniu cultural și peste hotare, se prevede organizarea în diferite țări din Europa a unor expoziții cu o tematică variată: Arta neoliticului în România, Civilizația dacică, Civilizația romană în zona limesului dunărean, Icoane pe lemn și Icoane pe sticlă, Portul popular în România, Opera lui Constantin Brâncuși, Ceramica — ocupație milenară etc.

Valorificarea fondului muzeal prin filmul documentar și difuzarea lui atît în țară cît și în străinătate începe să devină o constantă a strategiei și străduințelor Comisiei Muzeelor și Colecțiilor și a Direcției respective. În acest sens, în anul 1991 se prevede realizarea mai multor filme: Muzee de sit arheologic, Puncte de referință istorică de pe Valea Dunării, Muzeele în aer liber etc.

În vederea realizării obiectivelor din program, se preconizează ca începînd din anul 1991 să se constituie Institutul Național de Muzeografie și Laboratorul Central de Restaurare, ambele dezvoltînd, treptat, o activitate de profil.

În cuvîntul său, dl. dr. Ioan Opriș, secretarul Comisiei și directorul Direcției Muzeelor și Colecțiilor a prezentat o informare privind activitatea Comisiei și a Direcției în perioada mai-septembrie 1990.

Eforturile cele mai mari s-au depus pentru definitivarea proiectului Legii ocrotirii patrimoniului cultural național, în special după ce forurile superioare au solicitat un program legislativ unitar atît pentru patrimoniul mobil, cît și pentru monumente.

Pentru declanșarea operațiilor de salvare a bunurilor etnografice și de artă populară, ca și a celor aparținînd domeniului științei și tehnicii au fost întreprinse demersuri pe lîngă organele administrative — ministere, instituții centrale, prefecturi. În acest scop s-au acordat importante fonduri de achiziții și s-au luat măsuri de protecție în județele Caraș-Severin, Prahova, Ialomița, Bihor, Satu-Mare etc. Muzeul Satului a realizat în această direcție o campanie ofensivă de achiziții cu fonduri centrale de 4 000 000 lei, acordînd, totodată, asistență de specialitate în zone cu personal științific redus. Au fost asigurate 5 milioane lei din fondurile Direcției muzeelor și colecțiilor pentru 22 unități muzeale.

Direcția muzeelor și colecțiilor a asigurat baza materială și organizatorică pentru buna desfășurare a Sesiunii naționale de arheologie de la Arad și a Simpozionului național de arheometrie de Cluj-Napoca.

Prin eforturile Direcției au fost realizate și difuzate în rețea diverse materiale metodologice privind proiectarea și sistemul de contract al cercetării, metodologia de achiziții și evaluare, organizarea acțiunilor de cooperare științifică și valorificare expozițională în străinătate, metodologii de conservare etc. De asemenea, s-au realizat acțiuni de asistență de specialitate, orientare și îndrumare metodologică în teritoriu (București, Slobozia, Satu Mare, Reșița, Caransebeș, Miercurea Ciuc, Bran, Brașov, Sinaia, Giurgiu, Alexandria, Ploiești, Buzău, Constanța, Slatina, Cluj-Napoca, Negrești, Focșani, Tulcea, Târgoviște, Târgu Mureș, Sibiu, Alba Iulia, Pitești, Galați, Arad, Timișoara).

Sectorul editorial al Direcției a pregătit pentru tipar 12 manuscrise — cataloage, monografii, repertorii — , dar care încă n-au intrat în tipografii datorită unor greutăți întîmpinate din partea întreprinderilor poligrafice.

Pe planul relațiilor externe au fost refăcute contractele directe ale organelor centrale cu instituții similare din Franța, Germania, Canada, S.U.A., Ungaria, Iugoslavia, Italia ș.a. Au fost asigurate elementele cooperării directe a instituțiilor muzeale din teritoriu cu muzeele din străinătate, în primul rînd al celor din zona de graniță. De asemenea, Direcția muzeelor și colecțiilor a susținut participarea muzeografilor români la diverse acțiuni externe — simpozioane, congrese, documentare, specializare etc. (Portugalia, Spania, Austria, Germania, Ungaria, U.R.S.S., Franța, Cehoslovacia, Polonia, Italia, Anglia, Belgia).

În intervalul amintit au avut loc cinci ședințe ale Biroului Comisiei muzeelor și colecțiilor pentru avizarea materialelor metodologice și rezolvarea unor probleme curente.

Pe marginea materialelor prezentate au luat cuvîntul: Teodor Enescu, Radu Bogdan, Ion Godea, Radu Ionescu, Tiberiu Graur, Carmen Răchițeanu, Adrian Silvan Ionescu, Simion Gavrilă, Vasile Parizescu, Remus Niculescu, Radu Stancu, Doina Benea, Mihai Oroveanu, Doina Păuleanu, care au apreciat activitatea desfășurată în acest interval și au făcut mai multe propuneri concrete pentru munca viitoare. Dintre cele mai interesante propuneri și sugestii făcute pentru activitatea viitoare a Comisiei și a Direcției muzeelor și colecțiilor consemnăm:

— Comisia să aibă în vedere competența în muzee, în care scop e necesară atestarea muzeografilor pe post, în special a celor din muzeele de artă.

— Amenajarea unui laborator special de analiză a operelor de artă care să vină în sprijinul cercetătorilor din acest domeniu.

— Pregătirea unor specialiști în expertiza operelor de artă pentru depistarea falsurilor.

— Comisia să intervină la forurile în drept pentru asigurarea pazei muzeelor cu gardieni special instruiți în acest scop.

— Reluarea organizării sesiunilor naționale pe teme de conservare-restaurare.

— Organizarea unui sistem pentru pregătirea universitară sau post universitară a muzeografilor din toate domeniile.

— Echivalarea funcțiilor de specialitate din muzee cu unitățile de învățămînt sau cercetare, pentru a se asigura stabilitatea cadrelor.

— Muzeele să aibă posibilitatea de a lucra la amenajarea expozițiilor și cu unități private, nu numai cu I. S. Decorativa, eliminîndu-se astfel pericolul uniformizării muzeelor.

— Unele probleme să fie discutate și în ședințe pe secții, nu numai în plenul Comisiei, aceasta urmărind să se întrunească doar pentru discutarea și aprobarea unor materiale generale, care privesc toate unitățile muzeale.

— Comisia să găsească modalități de popularizare peste hotare a celor mai valoroase opere ale artiștilor români, de achiziționare a operelor de artă ale artiștilor români și străini contemporani.
— Organizarea unei biblioteci cu publicațiile tuturor muzeelor din țară.

În finalul lucrărilor ședinței, membrii Comisiei au aprobat materialele supuse dezbaterii, cu completările și amendamentele făcute de participanții la dezbateri.

RELAȚIA MUZEU-MONUMENT, COORDONATĂ MAJORĂ ÎN ACTIVITATEA DE RESTAURARE

Experiența de viață, creația materială și spirituală a omenirii au putut fi cunoscute și folosite datorită vestigiilor păstrate secole de-a rîndul, mărturii ocrotite din generație în generație, considerate fie monumente, fie obiecte de muzeu. Toate acestea au purtat peste veacuri nu numai o mare încărcătură de valori: documentar-istorică, artistică, arhitecturală și științifică, ci și o incomensurabilă valoare evocatoare emoțională. Aceste trăsături distincte — la care mai putem adăuga situațiile în care unele muzee funcționează în construcții declarate monumente, sau atîtea monumente care sînt ilustrate în expozițiile muzeale — ne fac să înțelegem legătura interdependentă dintre muzee și monumente. Una dintre numeroasele situații ce pot fi date exemplu în susținerea afirmației de mai sus este cea a Muzeului „Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cîmpina, o construcție originală în care a locuit marele cărturar român și al cărei interior îndeplinește rolul unei expoziții muzeale. Astfel s-a constituit un muzeu memorial într-un monument memorial.

Legătura intrinsecă dintre savantul Hasdeu, monument și obiectele muzeale se întrevede și din sumarele date pe care le redăm în continuare.

— În 1811 se naște Bogdan Petriceicu Hasdeu la Cristinești, lîngă Hotin.

— În 1857 trece în Moldova și pînă în 1863 își desfășoară activitatea la Iași.

— În 1865 se căsătorește cu Iulia Faliciu, originară din Abrud.

— În 1869 s-a născut, la București, Iulia Hasdeu, care, la 2 ani știa să citească, la 8 ani vorbea corect engleza, franceza și germana, iar la 17 ani a trecut cu mare succes examenul de bacalaureat la Paris. A scris numeroase poezii, legende, povestiri, teatru etc. În timp ce ținea conferințe strălucite la Sorbona, s-a îmbolnăvit de plămîni (atunci boală incurabilă).

— În 1888, Iulia Hasdeu a murit în fosta clădire a Arhivelor Statului din Dealul Mihai Vodă, unde B. P. Hasdeu era director.

— În 1893, B. P. Hașdeu cumpără proprietatea din Cîmpina unde, după planurile sale, se va construi castelul dedicat memoriei fiicei sale, iar în 1894 obține autorizația pentru construirea castelului.

— În 1896 construcția era terminată.

— În 1900, marele savant s-a retras la pensie de la catedra universitară din București.

— În 1907 — B. P. Hasdeu moare, iar urmașii au oferit castelul Comisiei Monumentelor Istorice.

— În 1916 — castelul a fost devastat de trupele germane invadatoare.

— În 1962—1964 s-a realizat prima restaurare a castelului, realizată de Institutul de Proiectări Prahova, șef de proiect fiind arh. Cornel Tabacu, secondat de P. Țenț.

— În 1965, în castel a fost amenajat Muzeul Memorial „B. P. Hasdeu", pentru a se cunoaște vasta și multilaterala activitate a savantului pe tărîm politic, istoric, arheologic, lingvistic, filologic, lexicografic, folcloristic, beletristic, gazetăresc.

— În timpul cutremurului din 1977 castelul a fost grav avariat, necesitînd lucrări importante de restaurare.

— În 1980 a început activitatea de restaurare prin Institutul de Proiectare Prahova, șef de proiect fiind arhitectul Călin Hoinărescu, proiectarea picturii și decorația fiind asigurate de pictorii Dan și Cristiana Strîmbu și de sculptorul Alfred Dumitriu.

Pînă în 1989 s-au realizat următoarele:

- Consolidarea structurii castelului cu centuri, păstrîndu-se plafonul din grinzi metalice.
- Lucrări de subzidire.
- Refacerea paramentului (subzidire).
- Piesele masive de piatră care se maceraseră au fost refăcute.
- Pardoselile au fost refăcute.
- Fosta pictură a fost expertizată și s-a apreciat că n-are valoare. De acea s-a propus un proiect de decorare în baza căruia a fost pictată bolta turnului.

Aceste activități s-au desfășurat pe fondul unei permanente divergențe între muzeograf și arhitectul șef de proiect. Ca urmare, în luna octombrie 1990, în incinta castelului din Cîmpina, a avut loc o dezbatere asupra restaurării castelului. La această dezbatere au participat — în afară de muzeograf, șeful de proiect și pictori — specialiști de la Direcția monumentelor și siturilor a Comisiei Naționale a Monumentelor, Ansamblurilor și Si-

turilor istorice, de la Direcția muzeelor și colecțiilor a Comisiei Muzeelor și Colecțiilor, de la Departamentul memorie culturală al Ministerului Culturii, de la Inspectoratul de cultură al județului Prahova și de la Muzeul Județean de Istorie Prahova.

După expunerile susținute de muzeograful Octavian Onea, arhitectul Călin Hoinărescu și pictorul Dan Strîmbu s-au purtat discuții din care s-au desprins următoarele:

— Nu s-a întocmit un dosar complet al documentației pentru proiectele de restaurare (arhitectură și decorație).

— Proiectul pentru pictarea modernă a cupolei turnului nu poate fi aplicat deoarece nu ține seama de pictura existentă în timpul vieții lui Hasdeu.

— Pictura propusă de proiect fiind realizată într-o manieră modernistă, ar distrage atenția vizitatorilor muzeului de la obiectele expuse.

— Nu trebuie suprimat nici unul din elementele inițiale ale monumentului pe motiv că nu este frumos, întrucît asemenea apreciere ar putea fi foarte subiectivă și astfel s-ar afecta valoarea evocatoare a monumentului.

— Pentru realizarea picturii trebuie făcut un studiu pe baza documentelor existente și a sugestiilor unor specialiști în simboluri cabalistice.

— Castelul nu este monument de arhitectură (arhitectura sa este un kitsch), ci memorial, motiv în plus ca restaurarea să mențină caracterul său memorial, atît în ce privește arhitectura, cît și decorația interioară.

— Necesitatea ca la dezbaterea respectivă să fi participat și cineva din comisia care a aprobat proiectele.

În urma dezbaterilor s-a încheiat o minută în patru puncte, care propune:

1) Să se completeze documentația privind amenajarea și decorarea interioară cu pictură, pentru camerele cu medalioane și pentru turn (termen 30 de zile).

2) Direcția monumentelor și siturilor să dea un anunț publicitar pentru obținerea de noi date în vederea completării documentației.

3) Se poate continua refacerea și restaurarea picturii în camerele: biroul de lucru, dormitor și salonașul soției.

4) În camera albastră (unde s-a păstrat portretul Iuliei Hasdeu) se vor face investigații suplimentare privind existența unei eventuale picturi mai vechi. Pînă la realizarea investigației și obținerea rezultatelor, nu se vor mai face lucrări în camera respectivă.

După o lună de zile, specialiștii se vor reuni și, în funcție de documentația completată, vor propune măsuri pentru finalizarea restaurării.

Din dezbaterea acestui caz — căci poate fi considerată drept „caz" o restaurare începută în 1980 și nefinalizată în 1990 — a fost reținută însă o concluzie fundamentală, valabilă pentru restaurarea oricărui moment: restaurarea să se bazeze pe o documentație completă, realizată prin investigații largi și cercetări complete și pe un principiu care să nu îngăduie modificarea arbitrară a înfățișării inițiale a monumentului.

ION GRIGORESCU

AL XIII-LEA SIMPOZION NAȚIONAL DE TRACOLOGIE

26—30 septembrie 1990. Zile arămite de toamnă. La Satu Mare și-au dat întîlnire cercetători din toate colțurile țării și de peste hotarele ei, la al XIII-lea Simpozion național de tracologie, deopotrivă sărbătoare și loc de fructuoase dezbateri științifice. Această ediție a Simpozionului marchează trecerea în al doilea deceniu de activitate a Institutului de tracologie și este găzduită nu întîmplător de muzeele din Satu Mare și Carei: se împlinesc 100 de ani de muzeografie pe meleagurile sătmărene. Muzeul din Satu Mare a reprezentat întotdeauna un focar de cultură, de cercetare și de conservare a vestigiilor istorice din acest început de țară românească, iar patrimoniul său este dovada cea mai grăitoare a acestui fapt.

La Simpozionul de tracologie din acest an au participat,ca invitați, cercetători din Ucraina și Ungaria, în mod deosebit remarcînd contribuțiile științifice ale specialiștilor veniți de la Chișinău (reprezentînd Universitatea, Institutul Pedagogic și Academia de Științe de aici).

Lucrările Simpozionului au debutat cu ședința în plen, la care, după Cuvîntul de salut adresat din partea autorităților de stat locale de către prefectul județului Satu Mare, ing. Cornel Morar, prof. dr. doc. Dumitru Berciu, directorul Institutului de tracologie a punctat perspectivele de dezvoltare a tracologiei în următorul deceniu. Insistîndu-se asupra necesității accentuării caracterului de interdisciplinaritate al cercetării tracologice românești, asupra faptului că tracologia este o știință complexă, s-au subliniat cîteva priorități în cercetările viitoare: necesitatea ca membrii Institutului să reia problema stabilirii precise a vetrei de locuire și dăinuire a geto-dacilor și aria de răspîndire etnică a lor; preocuparea constantă pentru studierea ariei de răspîndire a tracilor și geto-dacilor și întocmirea unor hărți ale prezenței reale a acestora, pentru a evita orice critici; elaborarea unei sinteze referitoare la istoria și civilizația tracilor și geto-dacilor, ca ramură nordică a acestora și cea mai importantă; necesitatea unui efort interdisciplinar în cercetarea tracologică, arheologia, istoria, lingvistica, epigrafia, etnografia, arheomuzicologia îngemănîndu-și forțele întru îmogățirea cunoașterii începuturilor noastre ca popor; pentru cunoașterea rezultatelor obținute în domeniul tracologiei de către școala românească, se propune organizarea, la facultățile de profil ale Universității din București, a unor cursuri speciale de tracologie, cu participarea arheologilor, lingviștilor, paleoantropologilor, etnologilor, istoricilor, muzicologilor etc.; pentru a spori și lărgi cercetarea tracologică în viitorul deceniu, se contează pe o colaborare mai strînsă cu specialiștii din țările vecine, în special cu cei de la Chișinău și Cernăuți.

În continuare, directorul Muzeului Județean Satu Mare, Ilie Sălceanu, a prezentat cartea de vizită a muzeului sătmărean la aniversarea centenarului, iar arheologii dr. Ioan Nemeti, Gheorghe Lazăr și Neța Iercoșan au realizat o sinteză a cercetărilor arheologice în județul Satu Mare.

Comunicările participanților la Simpozion au fost susținute în cadrul celor patru secții ale Institutului de tracologie, riguros delimitate tematic. Cu riscul de a plictisi, amintesc totuși cadrul tematic al simpozionului: I. Secția **Tracii.** Teme. *Vestul și nord-vestul României în perioadele pretracică și tracică; Teritoriile est și nord-carpatice în perioadele indoeuropenizării și a bronzului tracic; Culturi ale bronzului tracic din Transilvania și de la sud de Carpați; Civilizația traco-dacă la sfîrșitul epocii bronzului și în prima epocă a fierului; Civilizația traco-geto-dacă a primei epoci a fierului la est de Carpați;* II. Secția **Geto-dacii.** Teme: *Civilizația geto-dacă în vestul și nord-vestul României; Așezări și fortificații geto-dace; Istorie și istoriografie geto-dacă; Spiritualitatea geto-dacă; Aspecte din economia geto-dacilor;* III. Secția **Perioada romană și romanică.** Teme: *Dacii liberi; Cultura Sîntana de Mureș; Daco-romanii; Perioada romanică și prefeudală;* IV. Secția: **Moșteniri din substrat.** Teme: *Moșteniri în domeniul lingvistic; Moșteniri în economie, arhitectură; Spiritualitatea lumii traco-dace în izvoare și obiceiuri actuale; Persistențe în actual.*

Pentru toți participanții la Simpozionul de tracologie, dar în mod deosebit pentru oaspeții de peste hotare au prezentat un mare interes vizitele documentare organizate la obiective muzeale și de interes arheologic din județul Satu Mare; *Așezarea-tell de la Bobald*, datînd din epoca bronzului, unde cercetările arheologice din anii 1986—1989 au scos la iveală un bogat inventar (mari cantități de semințe carbonizate, rîșnițe primitive, oase de animale și o cantitate impresionantă de ceramică de uz comun și din categoria fină). La Bobald, stratul de cultură atinge 2,20—2,50 m, are la bază un strat Nir II suprapus de un altul aparținînd culturii Otomani; *Muzeul orășenesc Carei*, depozitarul unui bogat patrimoniu arheologico-istoric al zonei, avînd și o bogată colecție de științele naturii, aflat într-un splendid castel construit în anii 1792—1795; *Rezervația arheologică de la Mediașul Aurit*, un complex de cuptoare aparținînd dacilor liberi (secolele II — IV e.n.), bine conservate și protejate; *Rezervația de arhitectură populară* în aer liber din *Negrești—Oaș* (amplasată pe malul Turului și care

cuprinde un număr de cinci gospodării țărănești, precum și o biserică de lemn provenind din localitatea Lechința, de secol XVII).

Programul „aerisit" al simpozionului, care a permis un susținut schimb de opinii pe marginea comunicărilor prezentate, interesantul pelerinaj la muzee și monumente sătmărene, impecabila organizare și ospitalitatea gazdelor, toate au concurat la reușita ediției a XIII-a a Simpozionului național de tracologie, lăsînd participanților amintiri de neuitat.

MARIA IGNAT

UN MONUMENT IMPORTANT AL LIMBII ȘI UNITĂȚII ROMÂNILOR: NOUL TESTAMENT DE LA BĂLGRAD — 1648

În ziua de 12 septembrie 1990, în aula Academiei Române, la București a avut loc simpozionul științific cu tema: *Un monument important al limbii și unității românilor: NOUL TESTAMENT DE LA BĂLGRAD — 1648*. La prezidiu au luat loc: președintele Academiei Române, acad. Mihai Drăgănescu care a rostit și cuvîntul de deschidere, acad. Zoe Dumitrescu Bușulenga, Vicepreședinte al Academiei Române, Prea-fericitul Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Emilian Birdaș, Episcopul de Alba Iulia, prof. univ. Mioara Avram, dr. Virgil Cîndea și Ștefan Novac, ce au prezentat comunicări științifice.

În aulă au fost prezenți oameni de știință și cultură, numeroși cercetători.

După cuvîntul de deschidere al acad. Mihai Drăgănescu, care a ilustrat importanța traducerii în limba română a *Noului Testament de la Bălgrad* din 1648, din inițiativa și îndrumarea mitropolitului de Alba Iulia, Simeon Ștefan, și-a început comunicarea Episcopul de Alba Iulia, Emilian Birdaș. Titlul lucrării sale *„Punerea în lumină a vestigiilor culturii străbune"* ne dezvăluia de fapt osîrdia domniei sale și a cărturarilor din episcopia Albei Iulia de a tipări *Noul testament de la Bălgrad*, cît și *Bucovana*, la împlinirea a 340 de ani de la prima lor apariție, în anul 1988, an în care aniversarea acestui minunat monument de cultură era prohibită din punct de vedere politic. *Noul testament de la Bălgrad*, celebru prin predosloviile sale, cuvintele închinate principelui Transilvaniei de atunci, Gh. Rakoczy, a constituit o capodoperă a limbii literare române, fiind o adevărată traducere filologică de pe textul original din limbile „greciască și slovenească și latinească". Comunicarea ne-a arătat rodul pozitiv al eforturilor culturale depuse de prelații episcopiei de Alba Iulia, în frunte cu luminatul episcop Birdaș. Intenția lui Simeon Ștefan de acum aproape patru secole, în aceeași tipografie și în același lăcaș de cult, în care a văzut, cu aproape doi ani, din nou lumina tiparului, acest monument de cultură a scos la iveală două idei importante: 1. unitatea neamului românesc din toate ținuturile și 2. necesitatea alcătuirii unei singure limbi literare pentru românii de pretutindeni. Abilitatea lui Simeon Ștefan față de politica principelui Gheorghe I Rakoczy, de a atrage pe români la Reformă prin școală și cîntec, s-a dovedit, prin tipărirea de cărți sfinte în limba română pentru români, a fi o politică culturală mult mai necesară sufletului românesc, de unire a forțelor spirituale în lupta pentru neatîrnare națională. Bunul simț ce l-a călăuzit pe mitropolit de a reda cuvinte din alte limbi în forma lor originală, precum cuvintele: Synagoga, poblicanu, gangrena, pietre scumpe, a făcut ca ele să se încetățenească în limba noastră.

Relevarea faptelor lingvistice ale traducerii a constituit cea de-a doua comunicare susținută de prof. univ. Mioara Avram. Lucrarea domniei sale s-a intitulat: *Limba Noului Testament de la Bălgrad*, care s-a distins prin aprecieri critice la adresa ediției din 1987 îngrijită de Florica Dimitrescu. Faptul că ediția a fost sărăcită de lipsa mai multor glosare și indici de cuvinte, de explicații necesare, a determinat pe autoare să vină cu contribuții proprii la explicarea acelor glosare. O altă idee importantă, ce s-a desprins din comunicarea domniei sale, a fost și necesitatea eratei, ca element științific în oricare dintre edițiile științifice ce vor să apară pe viitor. Cea de-a treia comunicare, extrem de interesantă și de suscitantă pentru auditori, a fost cea susținută de dr. Virgil Cîndea, cercetător de prestigiu al țării noastre în materie de istoria literaturii române vechi. Lucrarea sa *„Implicațiile istorice și culturale ale tipăririi Noului Testament de la Bălgrad"* a stabilit urmările pe plan politic și cultural și rolul ce l-a jucat în formarea conștiinței de unitate națională a românilor din toate provinciile românești, tipărirea traducerii Noului Testament. Caracteristica principală a traducerii a constituit-o apropierea de limba populară, iar ceea ce numea Simeon Ștefan „răsfirarea" românilor *„printr-alte țări, de și-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăesc toți într-un chip"*, l-a determinat pe cercetător să găsească, cu argumente istorice, documente din arhive românești și străine, solidaritatea unității spirituale a românilor în momente cruciale pentru existența sa ca neam și vorbitor al aceleiași limbi române. Observația mitropolitului Simeon Ștefan, într-una din Predoslovii, precum că: *„Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni carii îmblă în toate țările, așia și cuvintele acelea sînt bune carele le înțeleg tății"*, a rămas celebră și a dovedit necesitatea formării unei limbi literare unitare, în

cinda restriștilor istoriei noastre naționale, pe care, mai târziu, urmașii săi, Samuil Micu, Timotei Cipariu, B. P. Hașdeu, Ovid Densușianu și atîția alții, o vor continua. Ultima comunicare, a diaconului Ștefan Novac, de la Episcopia din Alba Iulia, *„Tipăriturile Mitropoliei Bălgradului"*, ne-a adăugat, la excursul de mare rezonanță spirituală, pe cel al unei documentate prezentări a tuturor tipăriturilor de la Mitropolia Albei Iulia, leagăn de romanitate și chezășie a patriotismului românilor din lăcașul de cultură și de dragoste pentru Dumnezeu, unde personalități de seamă ale vieții noastre politice și culturale și-au purtat pașii sfinți. Rememorarea numelor lui Mihai Vitezul, Iancu de Hunedoara, Gheorghe Brancovici a reprezentanților Școlii Ardelene, a lui Avram Iancu, Bălcescu, Eminescu, a avut o largă rezonanță.

Ultimul cuvînt de încheiere a fost al Patriarhului Bisericii Ortodoxe, Prea-Fericitul Teoctist, a cărui prezență a încălzit inimile. Domnia sa a îndemnat la dragoste pentru cele sfinte și cele dragi spiritului, la educarea noilor generații în spiritul înțelepciunii și generozității credinței ortodoxe. La încheierea simpozionului, prof. univ. acad. Zoe Dumitrescu Bușulenga a mulțumit participanților pentru comunicările extrem de interesante și înalților prelați ai Bisericii, care au fost prezenți în aula Academiei după aproape 50 de ani, acum în primul an al libertății noastre spirituale.

ILEANA ENE

ADRIAN SILVAN IONESCU, *ARTĂ ȘI DOCUMENT*, București, Editura Meridiane, 1990, 319 p.

De la o vreme încoace, dorința noastră de a ne cunoaște mai bine preocupările, acțiunile, habitudinile, reacțiile și creațiile în anumite perioade istorice se îngemănează cu necesitatea alcătuirii unei imagini-oglindă din care să reiasă, pe lîngă aspectul strict ilustrativ, figurativ, mai ales caracterul, concepția despre viață a unei societăți. Sociologi, psihologi, literați, istorici, artiști concură la formarea acestei imagini în relief, atît de necesară cunoașterii mentalității unui grup social, etnic sau politic.

Societatea noastră, aflată la „răscruce" de drumuri și de influențe, a stîrnit interesul călătorilor, care, prin însemnări și desene, au lăsat schițe, ce, printr-o alcătuire caleidoscopică, formează un portret al populației de pe meleagurile țării. Istorici de renume au subliniat aceste preocupări, dintre care amintim: N. Iorga: **„Istoria românilor prin călători"** (editată în 1931), Ioan C. Filitti, **„Cărți vechi străine privitoare la români"** (1935), Paul Cernovodeanu: **„Societatea românească feudală văzută de călători străini"** (1972) și mai ales ultimele volume ale lui Dan A. Lăzărescu: **„Imaginea României prin călători"** (vol. I: 1716—1789; vol. II: 1789—1821), apărute în 1985—1986.

Recentul volum apărut la Editura Meridiane, în colecția „Curente și sinteze", al lui Adrian-Silvan Ionescu: **„Artă și document"**, abordează aceeași temă, de data aceasta din perspectiva istoricului de artă. Cartea este rodul unor investigații îndelungate și profunde, conjugate cu priceperea cercetătorului de artă, a cunoscătorului în materie de vestimentație, de ambiant. Dintr-un bogat material, Adrian-Silvan Ionescu selectează ilustrații ce constituie documente pentru refacerea imaginii societății românești din secolul XIX. Mergînd în paralel cu însemnările, ilustrațiile, desenate, pictate sau fotografiate, alcătuiesc imaginea veridică a unei societăți aflată, cel puțin din punctul de vedere al vestimentației și comportamentului, în prima jumătate a secolului XIX, sub influență orientală. Atrași de exotismul vestimentației și de variația peisajului românesc, artiștii străini veniți pe meleagurile noastre, fie însoțind anumite expediții științifice, fie atașați pe lîngă consulate, fie chiar traversînd uneori Țările Române, au înregistrat în schițe variate aspecte ale vieții cotidiene.

Autorul volumului reușește să analizeze sistematizînd toate laturile ce țin de documentarismul artistic: documentarismul peisagistic, arhitectonic, etnografic, istoric, militar și de actualitate. Urmărind aceste capitole, Adrian-Silvan Ionescu refăcut itinerariile călătorilor străini, cu ușurința și iscusința criticului de artă care vede în peisajele realizate de un Vorobiev sau L. Stawski, în personajele și costumele realizate de Auguste Raffet sau cele ale lui Bouquet și Doussault imagini documentare. Apreciază desigur talentul artiștilor, vizibila instruire, dar stilul grafic, schița, peisajul panoramic sînt specifice documentarismului: ei sacrifică valorile plastice în favoarea autenticității.

Jumătatea secolului trecut marchează și formarea la școli de artă străine a artiștilor români, care s-au angajat, alături de literați, de istorici la descoperirea și înregistrarea documentar-artistică a aspectelor de importanță istorică patrimonială. Astfel, alături de Cezar Bolliac sau Al. Odobescu, desemnați la 1859 de Ministerul Cultelor să facă înregistrarea și descrierea locurilor istorice din județele din Valahia, au mers Gh. Tattarescu, H. Trenk ș.a. care au realizat imagini documentare. Gh. Panaitescu-Bardasare, Al. Asachi în Moldova, C. Lecca și Th. Aman în Valahia s-au inspirat din istoria poporului român, realizînd lucrări ce au depășit schița de teren.

Cu competență și claritate, Adrian-Silvan Ionescu analizează contribuția fiecărui artist,

constatînd obiectiv necesitatea înregistrării în desen sau pictură a unor aspecte, costume, figuri umane înaintea apariției fotografiei și coexistența, o dată cu explozia ei, ca martor artistic-documentar. De altminteri, artiștii aceștia au fost, după cum constată autorul *„Înaintemergătorii școlii românești de pictură modernă"*.

Realizată cu cîțiva ani în urmă, **„Artă și document"** a reușit să iasă de sub tipar la cîteva luni după breșa ce ne obligă să ne privim cu obiectivitate în propria imagine, înlăturînd orice influență ideologică sau de altă natură. Este un model și, pentru a fi în acord cu titlul, „un document" pentru profilul nostru real.

DOINA LEMNY

EMILIA PAVEL, *STUDII DE ETNOLOGIE ROMÂNEASCĂ*, EDITURA „JUNIMEA", IAȘI, 1990

Atunci cînd o activitate științifică este dublată și de pasiune, rezultatul investigațiilor reprezintă, întotdeauna, un mare cîștig pentru domeniu. Afirmația de mai sus este perfect valabilă în cazul Emiliei Pavel, muzeograf care și-a dedicat întreaga activitate etnologiei, concretizîndu-și îndelungatele și minuțioasele cercetări de teren în ample expoziții și studii pertinente.

Deși pensionară de mai mulți ani, Emilia Pavel continuă să fie un cercetător pasionat, prezență activă la sesiuni și reuniuni științifice, mereu dornică să împărtășească din bogata-i experiență. Ultima sa lucrare — **„Studii de etnologie românească"**, reunește peste 20 de articole dedicate aspectelor vieții materiale și spirituale țărănești. Ordinea articolelor în volum a fost făcută nu pe bază cronologică, ci într-o concepție tematică de mult statornicită în etnologie: așezări, gospodării, (arhitectură și interior), ocupații (de bază, temporare, casnice), țesături, port, obiceiuri. Gîndit de autoare și ca un instrument de lucru, avînd bogate note și trimiteri bibliografice, volumul este însoțit de un „Glosar" în care sînt explicați termenii tehnici și regionalismele folosite.

Cum era și de presupus, majoritatea cercetărilor au fost întreprinse în județe din Moldova: Iași, Suceava, Vrancea, Neamț. Dar, în diverse împrejurări, autoarea a studiat unele aspecte etnologice și în județele din sudul țării: Caraș-Severin, Mehedinți, Giurgiu. Cercetător atent, Emilia Pavel a surprins numeroase și inedite elemente locale — *Aspecte etnografice din satul Bivolari — Iași, Arhitectura, interiorul și portul popular în Vicovul de Sus — Rădăuți, Portul popular și țesături din satul Daia, județul Giurgiu, Portul popular din Izverna — Mehedinți, Portul popular din Valea Bistrei — comuna Zăvoi (Caraș-Severin)* — a ajuns la generalizări pe arii mai întinse — *Portul popular din Vrancea, Arhitectura și interiorul țărănesc din zona Iași, Portul popular din Clisura Dunării* — și tratează aspecte de bază la nivel de provincie istorică, între care unele cu ajutorul comparațiilor cu zone mai îndepărtate — *Portul popular moldovenesc, Ornamentica cojoacelor moldovenești și unele motive străvechi întîlnite și pe cojoacele din nord-vestul Transilvaniei*.

Excelent muzeograf, Emilia Pavel a avut în atenție permanent nu numai îmbogățirea prin cercetări de teren a colecțiilor muzeale, ci și studierea lor în condiții de depozitare prin prisma realizării de expoziții — *Colecția de scoarțe a Muzeului Etnografic al Moldovei — Iași, Patrimoniul Muzeului Etnografic al Moldovei*.

În tot ceea ce prezintă în volum, autoarea dovedește o permanentă grijă față de trecut și realitatea istorică. Multe din afirmațiile pe care le face, le susține prin trimiteri la surse de informații competente și diverse. Nici un amănunt, nici o denumire nu sînt omise atunci cînd se explică un anumit lucru sau aspect. De fapt, marea valoare a studiilor Emiliei Pavel rezidă tocmai din redarea tuturor detaliilor astfel că viitorii cercetători vor avea în acestea o sursă pertinentă de documentare.

Un muzeograf-cercetător trebuie, prin statutul său, să cunoască întregul domeniu, dar, în conformitate cu structura sa interioară, manifestă, firesc, un mai mare interes pentru anumite aspecte. Din ansamblul volumului **Studii de etnologie românească**, cititorul care nu o cunoaște pe autoare va sesiza cu ușurință că aceasta are o înclinație deosebită către domeniile țesăturilor și a portului popular din Moldova. Aici contribuția sa este deosebită. Cunoscînd foarte bine domeniile, Emilia Pavel realizează clasificarea diverselor tipuri de țesături populare moldovenești, stabilește evoluția lor în timp și prefigurează viitorul acestui gen de creație (vezi articolulele: *Țesături moldovenești — tradiție și inovație, Țesături populare din Vrancea*).

Considerînd că portul popular este un *„document de cultură materială și spirituală, un limbaj purtător de mesaj artistic, a cărui evoluție respectă și se supune mutațiilor economice, sociale, morale și estetice"*, autoarea acordă o semnificație deosebită croiului, elementelor componente ale costumului și aspectului artistic (ornamentică, culoare, accesorii). În acest sens sînt edificatoare studiile: *Portul popular moldovenesc, Portul popular din Vrancea zumanele moldovenești*.

Din bogata și diversificata creație spirituală țărănească, în volumul pe care îl prezentăm, Emilia Pavel oferă amănunte legate de măști, jocuri și obiceiuri populare de iarnă: *Măști-animale de Anul Nou în Podișul Moldovei, Jocuri și obiceiuri populare de Anul Nou în Popești — Iași, Măști de teatru tradițional din zona Iași*. Descrierea obiceiurilor și a recuzitei este însoțită de un bogat folclor literar ce se vehiculează în asemenea ocazii.

Un număr de 40 de imagini fotografice, între care unele de epocă, se constituie ca ilustrație a volumului ajutînd pe cititor la vizualizarea unor aspecte.

Apărut în condiții grafice corespunzătoare și beneficiind de o prefață alcătuită de cunoscutul etnolog Romulus Vulcănescu, **Studii de etnologie românească** reprezintă un volum care îmbogățește „zestrea" scrisă a muzeologiei românești în general și a celei etnologice în special, demonstrînd, dacă mai era nevoie, că în acest domeniu am avut și avem oameni pasionați.

ANGHEL PAVEL

O VIAȚĂ PENTRU O IDEE: ELENA SECOȘAN LA 90 DE ANI

De curînd, doamna Elena Secoșan a împlinit 90 de ani, devenind, probabil, cea mai în vîrstă cercetătoare din domeniul artei populare din România. Cu admirabila sa vivacitate de spirit, cu neobositul său interes față de tot ceea ce privește arta populară, ea poate fi considerată o pionieră a cercetării culturii populare din Banat, a organizării unor mari expoziții în această parte a țării.

Născută în anul 1900, în județul Bistrița-Năsăud, într-o familie de intelectuali, Elena Secoșan și-a petrecut copilăria în atmosfera creatoare a satelor grănicerești din nordul țării, învățînd să iubească de timpuriu și să înțeleagă sensul profund al vieții rurale. Acesta a fost punctul de pornire al unei pasiuni care a crescut mereu, marcînd întreaga viață a neobositei cercetătoare.

Formată la școala Institutului Social-Român Banat—Crișana, în cadrul căruia a participat la cercetări sistematice (Ohaba—Bistra și Valea Almăjului 1939, Naidăș 1942), Elena Secoșan își dedică o bună parte din viață acestui studiu. Pe parcursul celor peste 60 de ani de activitate, participă la numeroase campanii de cercetare organizate de diferite instituții de prestigiu: Academia Română — Grupul de cercetări Bicaz, Muzeul de Artă Populară, Muzeul Satului, Ministerul Artelor, Casa Centrală a Creației Populare, numeroase muzee și centre de îndrumare, dovedind nu numai o deosebită aplicație pentru cercetare, dar și o preocupare permanentă față de păstrarea, perpetuarea și valorificarea artei populare.

Pornind de la credința nestrămutată în viabilitatea artei populare, această Doamnă a etnografiei românești a desfășurat de-a lungul anilor o activitate complexă de cercetare în cadrul unor instituții prestigioase unde a lucrat efectiv (Muzeul de Artă Popular și Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea) sau a colaborat (Casa Centrală a Creației Populare, Muzeul Satului, aproape toate muzeele etnografice și de artă populară din țară).

Pe drumul parcurs în cercetarea culturii populare, domnia sa a împletit permanent dorința de a cunoaște și de a păstra pentru eternitate admirabilele noastre creații populare. Și dacă cineva ar avea curiozitatea să analizeze arhivele Muzeului de Artă Populară, Muzeului Satului, Muzeului Bănățului, Secției de artă populară a Muzeului din Constanța, pentru a cita numai cîteva, ar constata nu numai imensa contribuție adusă de doamna Secoșan la constituirea și îmbogățirea colecțiilor muzeale din România, dar și competența cu care au fost selecționate aceste piese de patrimoniu, aceste adevărate documente de cultură românească.

Urmărind cu consecvență aceeași idee, între anii 1952—1957, în calitate de colaboratoare a Institutului Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea, și între 1957—1973, cînd a trecut de la Muzeul de Artă Populară la Institutul mai sus amintit, a constituit un fond extrem de valoros de obiecte autentice și de copii de cea mai bună calitate, din care a format colecții importante, trimise apoi în marile muzee ale lumii pentru a reprezenta România: Muzeul Horniman din Marea Britanie, Muzeul Omului din Franța, Muzeul de Antropologie din Mexic etc. Acestor colecții li s-au adăugat peste alte 200, de proporții mai mici, cu ajutorul cărora s-au organizat tot atîtea expoziții de artă populară peste hotare. La constituirea colecțiilor s-a manifestat o grijă deosebită atît pentru reprezentarea artei tradiționale, cît și a creațiilor autentice recente, aparținînd unor meșteri populari cunoscuți pentru talentul lor.

Indiferent de mărimea expozițiilor sau de țara în care au fost trimise, colecțiile pregătite de doamna Elena Secoșan au fost

însoțite de o bogată documentație științifică compusă din fișe, fotografii, schițe.

Privind retrospectiv activitatea unui om, constatăm că ceea ce îi conferă valoare nu este durata, deși ea are mare însemnătate, ci conținutul acesteia, bogăția laturilor îmbrățișate, seriozitatea manifestată în abordarea temelor, contribuția la formarea tinerelor cadre etc. Privită din acest punct de vedere, activitatea doamnei Secoșan este exemplară. Această afirmație este cu atît mai valabilă, cu cît spiritul creator al doamnei Elena Secoșan a avut prilejul să se manifeste în condiții și împrejurări foarte diferite, antebelice și postbelice, fără să manifeste nici o fisură în punerea în aplicare a crezului său. Confruntată în ultimii ani cu o contradicție flagrantă între ideile și concepțiile proclamate oficial în ceea ce privește creația populară și adevărul vieții zilnice oferit de sate, ea a ales calea continuării cercetării temeinice a artei populare, a îndrumării creatorilor spre valorile autentice, pe care le-a încurajat și promovat în permanență prin participarea la organizarea de expoziții și alte manifestări culturale.

Concentrîndu-și atenția asupra portului popular, doamna Secoșan a colaborat la realizarea unor lucrări valoroase: *Arta populară — Îndreptar metodic*, București 1966, *Arta populară din Vîlcea*, Rîmnicu Vîlcea 1972, *Cusături românești — Îndrumări metodice*, București, 1973, *Portul popular din județul Harghita*, Miercurea Ciuc 1979, *Portul popular românesc din județul Tulcea*, Tulcea 1980, *Arta populară a județului Mehedinți*, Drobeta Turnu Severin 1980, *Romanian Folk Costume*, București 1985. Mai presus de toate însă, se situează o lucrare de referință, care oferă măsura imensului tezaur de cunoștințe deținut de Elena Secoșan în domeniul temei sale preferate: *Portul popular de sărbătoare*, scrisă în colaborare cu Paul Petrescu, apărută la București în 1984 și distinsă cu un premiu al Academiei Române.

Studiile publicate în diferite reviste de specialitate urmăresc cu precădere stabilirea unei tipologii a portului românesc. Citîm cîteva: *Despre portul popular românesc și încadrarea tipologică a costumului de Buzău; Despre tipologia portului popular din Caraș-Severin; Despre portul popular românesc și încadrarea tipologică a costumului de Vrancea; Elemente de veche tradiție în cultura populară a Pădurenilor din Hunedoara; Încadrarea portului popular de Călărași în tipologia spațiului dunărean.* Se poate afirma fără teamă de a greși, că distinsa Elena Secoșan este în momentul de față una din cele mai bune cunoscătoare a portului popular din România. Aceasta nu înseamnă însă că a neglijat alte aspecte ale creației legate, în general, de meșteșugurile ce au tangență directă cu portul: cojocăritul, țesutul, cusutul, confecționarea podoabelor etc.

Elena Secoșan a fost, în același timp, și o neobosită ambasadoare a artei populare românești peste hotare, susținînd numeroase conferințe în anii 1968, 1970, 1971, 1975, 1976, în Finlanda, Danemarca, R. F. Germană, Marea Britanie etc. O activitate care s-a bucurat de un deosebit succes a desfășurat-o în 1979 la Societatea Americană de Prezentare a Artei Populare din Sud-Estul Europei.

Pentru istoria poporului român, civilizația rurală se cere considerată cu statornică atenție, deoarece tocmai în acest orizont s-au conservat elemente străvechi, a avut loc un proces continuu de preluare și de creație, s-au înnodat legături directe și indirecte cu alte orizonturi de civilizație. Evocarea îndepărtatelor tradiții istorice pe baza unor cercetări aprofundate este tocmai de aceea mai actuală decît oricînd. Urmărind activitatea îndelungată și laborioasă a doamnei Elena Secoșan și în special lucrările consacrate portului popular, însoțite totdeauna de admirabile ilustrații, care au semnificația și forța de convingere a argumentelor concrete, înțelegem mai bine că satele românești au beneficiat în toate perioadele istorice de o excepțională forță creatoare. Este pasionant modul în care această autoare ne dezvăluie cum au fost preluate, cu inspirată capacitate de interpretare, forme vestimentare și elemente decorative, modificate de-a lungul timpului, ajungînd să confere personalitate distinctă portului popular românesc.

Avînd meritul de a scoate dintr-o vinovată uitare aspecte ale artei populare românești și a aduce în prim planul atenției, comori trecute și valori actuale, viața doamnei Secoșan se constituie la 90 de ani într-un prețios exemplu pe care îl dorim urmat și de alți cercetători etnografi și muzeografi.

dr. GEORGETA STOICA

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS • СОДЕРЖАНИЕ

MUZEE • COLECȚII • EXPOZIȚII

3 — Theodor ENESCU, Muzeul Național de Artă — prezent și perspective ● Le Musée National d'Art — présent et perspectives ● The National Art Museum — present and prospects

Национальный Музей Искусства — сегодня и его перспективы

7 — Virgil Ștefan NIȚULESCU, „Mărturii de credință ortodoxă" — expoziție deschisă la Muzeul Județean Ialomița ● „Témoignages de foi orthodoxe" — exposition ouverte au Musée du département de Ialomitza ● „Proofs of orthodox belief" — exhibition opened at Ialomitza District Museum

„Свидетельства православной веры — выставка открывшаяся в уездном Музее Яломицы

9 — Adrian-Silvan IONESCU, Expoziția „Fermenea și biniș — culorile modei urbane 1770—1830" ● L'exposition „Fermenea et biniș — les couleurs de la mode urbaine 1770—1830" ● „Fermenea and biniș — the colours of urban fashion 1770—1830" Exhibition

Выставка Ферменса и бинищ — цвета городской моды 1770—1830

17 — Marica GRIGORESCU, Lecturi posibile la Colecția de stampe „Artemisa și dr. Mircea Petrescu" din București ● Lectures possibles pour la collection d'estampes „Artémise et le dr. Mircea Petrescu" de Bucarest ● Possible readings on „Artemis and dr. Mircea Petrescu" etching collection from Bucarest

Доступные чтения в коллекция стампов „Артемиза и др. Мирча Петреску" из Бухареста

MUZEUL ȘI PUBLICUL

23 — Anina JECU, Raportul cercetare-educație în sprijinul ocrotirii naturii ● Le rapport recherche-éducation pour la protection de la nature ● Research-educational relationship directed to environmental protection

Соотношение исследование-воспитание в помощь охране природы

EVIDENȚĂ • CONSERVARE • RESTAURARE

27 — Spiridonia MACRI, Metode de restaurare a steagurilor vechi pictate ● Méthodes de restauration des vieux étendards peints ● Methods of restoration of old painted flags.

Методы реставрации старых знамен написанных красками

OPINII

37 — dr. Alexandru LIGOR, Cercetarea cărților vechi ca mărturii ale bogăției culturale și ale relațiilor externe românești ● L'étude des vieux livres en tant que témoignages de la richesse culturelle et des relations extérieures de la Roumanie ● Old books scolarship as proofs of cultural richness and of Romanian foreign relations

Усследование старых книг — свидетельства культурного богатства и румынских внешних связей

PATRIMONIU • CERCETARE

40 — Andrei PĂNOIU, Evoluția așezărilor sătești în secolele XVIII—XIX ● L'évolution des habitations rurales aux XVIII—XIX s. ● Evolution of rural settlements of XVIII —XIX centuries

Эволюция сельских местностей в XVIII XIX вв

51 — Victor SIMION, Contribuții la o istorie a orfevrăriei vechi românești (I) ● Contributions à l'histoire de l'ancienne orfèvrerie roumaine (I) ● Notes on a history of old Romanian artistic metalwork (I)

Вклад в историю старого румынского элатарства (I)

63 — Cristian VELESCU, *Soții Arnolfini* de Jean van Eyck și *Răpirea Proserpinei* de Giovani Lorenzo Bernini: clasic-neclasic ● *Le portrait d'Arnolfini et de sa femme* de Jean van Eyck et *L'enlevement de Proserpine* de Giovani Lorenzo Bernini: classique-nonclassique ● *The Arnolfinis* by Jean van Eyck and *The rape of Proserpine* by Giovanni Lorenzo Bernini: classic—non-classic

Супруги Арнольфини Яна Ван-Эйка и *Похищение Прозерпины* Лоренца Бернини: классически — неоклассически

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS • СОДЕРЖАНИЕ

69 — Adrian-Silvan IONESCU, Corespondenți și „artiști speciali" — reporteri de front în România secolului al XIX-lea ● Correspondents de guerre et „artistes spécialisés" — reporters de la Roumanie du XIX siècle ● War correspondents and „specialised artists" — reporters of XIX century Romania

Корреспонденты и „специальные артисты" — репортеры фронта в Румынии XIX-го в

83 — Petre OPREA, Cronicari și critici de artă, în presa bucureșteană a anilor 1924—1930 ● Chroniqueurs et critiqueurs d'art dans la presse de Bucarest des années 1924 — 1930 ● Chronicles and critics of Art in the press of Bucharest between 1924—1930

Хроникеры и критики искусства в бухарестской печати 1924—1930 гг.

97 — Ileana ENE, O scrisoare inedită a lui Vasile Alecsandri ● Une lettre inédite de Vasile Alecsandri ● An unpublished letter by Vasile Alecsandri

Новое письмо Василе Александри

99 — Maria RĂULEA, O plantă exotică aclimatizată în zona Sebeșului ● Une plante exotique acclimatée dans la région du Sebeș ● An exotic plant acclimatised in Sebeș area

Новое экзотическое растение акклиматизировавшееся в зоне Себеша

102 — Constantin DRĂGULESCU, Cercetări muzeale referitoare la etnoistoria românească. Remedii homeopatice vegetale folosite în medicina populară ● Recherches muséales concernant l'ethnohistoire roumaine. Remèdes homéopatiques végétales utilisés dans la médecine populaire ● Museum researches concerning the Romanian ethnohistory. Homeopatic vegetable remedies used in folk medicine

Музейные исследования о народной румынской медицине. Хомеопатические вегетальные лекарства в народной медицине

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

112 — Silvia BURNAZ, Din istoricul organizării și dezvoltării colecțiilor etnomologice ale Muzeului Județean Deva ● L'historique de l'organisation et du développement des collections entomologiques du Musée du du département de Deva ● On the history of Deva District Museum entomological collection — organization and development

Из истории организации и развития энтомологических коллекций Музея уезда Дева

MUZEE DE PE ȚARE HOTĂRE

114 — Eugen GLÜCK, Expoziție jubiliară la Nürnberg

116 — Maria CĂTĂNESCU, Centenarul Van Gogh

AGENDA COMISIEI MUZEELOR ȘI COLECȚIILOR

117 — Gavrilă SARAFOLEAN, Program-cadru de dezvoltare muzeală

VIAȚA MUZEALĂ

120 — Ion GRIGORESCU, Relația muzeu-monument, coordonată majoră în activitatea de restaurare

NOTE • RECENZII

122 — Maria IGNAT, Al XIII-lea simpozion național de tracologie

123 — Ileana ENE, Manifestare științifică dedicată unui monument important al limbii române: Noul Testament de la Bălgrad — 1648

124 — Doina LEMNY, Adrian-Silvan Ionescu, „Artă și document", București, Editura Meridiane, 1990, 319 p.

125 — Anghel PAVEL, Emilia Pavel, „Studii de etnologie românească", Editura „Junimea", Iași, 1990

PROFIL

126 — dr. Georgeta STOICA, O viață pentru o idee: Elena Secoșan la 90 de ani